# ΔΗΜΟΣ ΠΑΙΑΝΙΑΣ

ΔΗΜΟΤΙΚΉ ΧΟΡΩΔΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΉΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΉΣ ΜΟΥΣΙΚΉΣ (ΒΥΖΑΝΤΙΝΉΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΉΣ)

# ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

(Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς)

Τομος Α΄

ΥΠΟ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ι. ΜΑΡΚΟΥ

Пајана 2010

# ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ)

#### **ISBN**

Set:

978-960-86-990-2-1

Α΄ τόμος: 978-960-86-990-3-8

© ΔΗΜΟΣ ΠΑΙΑΝΙΑΣ

Χορωδία Ἑλληνικῆς Παραδοσιακῆς Μουσικῆς (Βυζαντινῆς Καραολῆ & Δημητρίου 38Α, 19002 Παιανία

 $T\eta\lambda$ .: 210.6642344 - 210.6647223

Fax: 210.6646188

© ΚΩΝ/ΝΟΣ ΜΑΡΚΟΣ

Παπαφλέσσα 31, 122 44 Αἰγάλεω

Τηλ.: 210.5987848

Στοιχειοθεσία - Ἐπιμέλεια Ἐκδόσεως: «ΦΟΙΝΙΚΗ», Τερψιχόρης 9, Ἡράκλειο ἀττικῆς

#### ΔΗΜΟΣ ΠΑΙΑΝΙΑΣ

ΔΗΜΟΤΙΚΉ ΧΟΡΩΔΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΉΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΉΣ ΜΟΥΣΙΚΉΣ
(ΒΥΖΑΝΤΙΝΉΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΉΣ)

# ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ)

Τομός Α΄

ΥΠΟ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ι. ΜΑΡΚΟΥ

Παιανία 2010

#### ПРОЛЕГОМЕНА

Ή παροῦσα ἔκδοση ὑπὸ τὸν τίτλο «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ἑλληνικῆς Παραδοσιακῆς Μουσικῆς –Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς – εἶναι ἔνα πρωτότυπο διδακτικὸ καὶ ἐπιστημονικὸ βιβλίο, ποὺ ἔρχεται νὰ καλύψει ἔνα κενὸ στὸν χῶρο τῆς διδασκαλίας τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς καὶ θὰ ὁλοκληρωθῆ σὲ τρεῖς τόμους.

1. Ὁ παρών τόμος χωρίζεται σὲ τρία μέρη:

α') Τὸ πρῶτο μέρος περιέχει τὰ πρῶτα μαθήματα, ἤτοι ἀσκήσεις καὶ βυζαντινὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη, σὲ ἐνότητες, γιὰ ἀρχαρίους καὶ προχωρημένους, ποὺ συνοδεύονται καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη θεωρητικὴ ὕλη.

β΄) Τὸ δεύτερο μέρος περιέχει δημώδη ἄσματα κατὰ ἑνότητες, ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ βυζαντινὰ τοῦ πρώτου μέρους, ὥστε σὲ κάθε διδακτικὴ ἑνότητα τοῦ πρώτου νὰ ὑπάρχει καὶ ἡ ἀντίστοιχη σὲ τραγούδια τοῦ

δευτέρου μέρους.

γ΄) ἀχολουθοῦν οἱ ἦχοι κατά σειρά, διατονικοί, ἐναρμόνιοι καὶ χρωματικοί, χωρὶς λεπτομέρειες καὶ χωρὶς ἀναφορὰ στοὺς κλάδους των, μὲ λίγα παραδείγματα καὶ ἐκ τῶν δύο κλάδων (βυζαντινῆς καὶ δημοτικῆς) καὶ μὲ παράθεση ὀργανικῶν μελωδιῶν, γιὰ ὅσους μαθαίνουν καὶ κάποιο παραδοσιακὸ ὄργανο.

δ') Τέλος, στὸ τρίτο μέρος τοῦ βιβλίου ἀναφερόμαστε στὸν ρυθμὸ τῆς ἐλληνικῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς μὲ σαφῆ διαχωρισμὸ τοῦ (μελικοῦ) προσωδιακοῦ ρυθμοῦ τῆς δημοτικῆς μας ἀσματικῆς παραδόσεως καὶ τοῦ τονικοῦ ρυθμοῦ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ μὲ παράθεση ἀσκήσεων, τραγουδιῶν καὶ ὀργανικῶν μελωδιῶν.

2. Στὸν δεύτερο τόμο θὰ ἀναφερθοῦμε λεπτομερῶς, παραθέτοντας ἀντίστοιχα δημοτικὰ τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες, στὰ περὶ ὀκτωηχίας καὶ τῶν κλαδικῶν ἤχων καὶ σὲ ἄλλα θεωρητικὰ θέμα-

τα, ὅπως τὰ εἶδαν οἱ βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ δάσκαλοι τῆς μουσικῆς μας.

3. Τέλος, στὸν τρίτο τόμο, θ' ἀσχοληθοῦμε μὲ θεωρητικότερα θέματα καθώς καὶ μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσική.

\* \* \*

Ή έλληνική παραδοσιακή μουσική ή άλλως έλληνική έθνική μουσική περιλαμβάνει:

- Τὴν βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, πού, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, εἶναι ἐπώνυμη πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς βυ- ζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου, καὶ
- Τὴν δημώδη ἀσματικὴ παράδοση (μουσική ποίηση ὅρχηση) ποὺ εἶναι καθαρὰ λαϊκὴ δημιουργία).

Διφυῆ χαρακτήρα εἶχε ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα· σὲ ἰερὰ καὶ κοσμικὴ διακρινόταν καὶ τότε.

Καὶ οἱ δύο κλάδοι, γέννημα καὶ θρέμμα τοῦ ἰδίου λαοῦ, πορεύονται παράλληλα στὴν μακραίωνα ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ μας, μὲ ὁμοιότητες καὶ διαφορές, διότι κάθε κλάδος λειτουργεῖ σὲ διαφορετικὸ χῶρο καὶ ὑπηρετεῖ διαφορετικὸ σκοπό, ἔχοντας ὡς βάση ὅλο τὸ θεωρητικὸ μουσικὸ ὑπόβαθρο τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς καὶ φέροντας τὸν ἀπόηχό της.

«'Απήχημα ἐκείνης», δηλαδὴ τῆς ἀρχαίας, τὴν ἀπεκάλεσε ὁ μουσικὸς καὶ λόγιος, καθηγητὴς τοῦ Πανδιδακτηρίου τῆς Κωνσταντινουπόλεως, Μιχαὴλ Ψελλός (1018-1078).

Η έλληνική έθνική μουσική ἀναπτύχθηκε ὡς ἐπιστήμη καὶ καλλιεργήθηκε ὡς πράξη στὸ πλαίσιο τῶν φιλοσοφικῶν, παιδαγωγικῶν, θρησκευτικῶν καὶ λοιπῶν ἀντιλήψεων τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν ἱστορικῶν γεγονότων, ὅπως συμβαίνει σὲ κάθε λαό. Ἔτσι ἀπέκτησε ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ ποὺ σφυρηλατήθηκαν καὶ πλουτίστηκαν κατὰ τὴν μακραίωνα ἱστορική της πορεία καὶ ἄντεξαν στὸ χρόνο. Αὐτά, μαζὶ μὲ τὰ ἐπιστημονικά της δεδομένα ποὺ προῆλθαν ἀπὸ τὴν ἔρευνα καὶ μελέτη ἀρχαίων, βυζαντινῶν καὶ νεωτέρων ἑλλήνων, ἀπετέλεσαν αὐτὸ ποὺ σήμερα ὀνομάζουμε ἐθνικὴ παραδοσιακὴ μουσική, θρησκευτικὴ καὶ δημώδη.

Α΄) Ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ περιλαμβάνει τὰ λειτουργικὰ ἄσματα τῆς Ὀρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας καὶ ἀναπτύχθηκε μαζὶ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση. Τὶς δύο αὐτὲς ἐκκλησιαστικὲς τέχνες ὀνομάζουμε Ὑμνογραφία ἢ Ὑμνολογία.

Ή Ύμνογραφία τῆς 'Ορθοδόξου Έλληνικῆς 'Εκκλησίας περιλαμβάνει λοιπὸν τὰ λατρευτικὰ μουσικὰ δημιουργήματα τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς. Ἡ γένεση τῆς χριστιανικῆς Ύμνογραφίας συμπίπτει μὲ τὴ γένεση τῆς λατρευτικῆς πράξεως τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἡ ἐξέλιξή της εἶναι συνυφασμένη μὲ τὶς συνεχῶς ἀνελισσόμενες ἀπὸ τὴν παλαιὰ ἐποχὴ λατρευτικὲς ἀνάγκες.

Ή προτροπή τοῦ ᾿Αποστόλου Παύλου, ὅπως φαίνεται στὰ σχετικὰ χωρία τῶν πρὸς Ἐφεσίους\* καὶ Κολασσαεῖς\*\* ἐπιστολῶν του, καθὼς καὶ ἡ ἑλληνική παράδοση, ὁδήγησαν τοὺς χριστιανοὺς ποιητὲς καὶ μελωδοὺς στὴ σύνθεση λατρευτικῶν ὑμνογραφημάτων. «Τὸ μητρικὸν κύτταρον ἐξ οὖ προῆλθε τὸ τροπάριον κατ᾽ ἀρχάς, τὰ κοντάκια καὶ οἱ κανόνες ἔπειτα (δηλαδὴ τὰ διάφορα εἴδη τῆς ἐκκλησιαστικῆς Ὑμνογραφίας) ὑπῆρξε τὸ ἐξωβιβλικὸν ἀντίφωνον, τὸ ἐν εἴδει ἐπωδοῦ ἐπακολουθοῦν μεθ᾽ ἕνα ἕκαστον στίχον τοῦ ψαλλομένου ψαλμοῦ» (Π. Τρεμπέλα, Ἐκλογἡ Ἑλληνικῆς Ὀρθοδόξου Ὑμνογραφίας, ᾿Αθῆναι 1949, σελ. η΄).

Οἱ χριστιανοὶ ποιητὲς καὶ ὑμνογράφοι στὴν ἀρχὴ χρησιμοποίησαν προσωδιακὰ μέτρα καὶ γλῶσσα λογία, ἀκολουθοῦντες τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση (Κλήμης ᾿Αλεξανδρεύς, Μεθόδιος ᾿Ολύμπου, Γρηγόριος Ναζιανζηνὸς κ.ἄ.). Αὐτῶν ὅμως ἐλάχιστα ὑμνογραφήματα χρησιμοποιήθηκαν στὴ λατρεία. Οἱ γλωσσικὲς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς ἀνάγκασαν τοὺς ὑμνογράφους νὰ χρησιμοποιήσουν στὰ ἔργα τους γλώσσα κοινή, διότι ἤδη ἀπὸ τοὺς ρωμαϊκοὺς χρόνους ἡ ἑλληνικὴ γλώσσα ἔπαυσε νὰ διατηρεῖ τὴν βραχύτητα καὶ μακρότητα τῶν συλλαβῶν, τιθεμένου πλέον ἐπὶ τῶν λέξεων τοῦ τόνου.

<sup>\* «</sup>Πληροῦσθε ἐν Πνεύματι λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοῖς καὶ ὅμνοις καὶ ϣδαῖς πνευματικαῖς ἄδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν τῆ καρδία ὑμῶν τῷ Κυρίω» (Ἐφεσ. 5, 19).

<sup>\*\* «</sup>Ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικείτω ἐν ὑμῖν πλουσίως, ἐν πάση σοφία διδάσκοντες καὶ νουθετοῦντες ἑαυτοὺς ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ϣδαῖς πνευματικαῖς ἐν χάριτι ἄδοντες ἐν τῆ καρδία ὑμῶν τῷ Κυρίω». (Κολ. 3, 16).

'Απὸ τὰ πρῶτα χριστιανικὰ χρόνια, καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μ. Κωνσταντίνου, ἀναφαίνονται λαϊκοὶ ποιητὲς «τροπαρίων», ἐκ τῶν ὁποίων δύο μᾶς εἶναι γνωστοί: ὁ Ἄνθιμος καὶ ὁ Τιμοκλῆς, ὄχι ὅμως καὶ οἱ συνθέσεις τους.

Στὴν ίδια βάση δομημένα ἐμφανίζονται στὴ συνέχεια τὰ «Στιχηρὰ Προσόμοια», ἤτοι ποιητικὰ καὶ μουσικὰ πρότυπα πρὸς τὰ ὁποῖα «ἐτρέποντο», προσομοίαζαν δηλαδὴ κάποια ἄλλα. Στιχηρὰ δὲ ὀνομάστηκαν διότι συνοδεύονταν, ὅπως καὶ τώρα, ἀπὸ ψαλμικοὺς στίχους. Κατόπιν καλλιεργήθηκε τὸ ποιητικὸ εἶδος τῶν «Κοντακίων» τοῦ ἀγίου Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ καὶ ἄλλων συγχρόνων ἢ μεταγενέστερών του ποιητῶν καὶ ὑμνογράφων.

Μὲ βάση πάλι τὰ Στιχηρὰ Προσόμοια δημιουργήθηκαν καὶ οἱ «Εἰρμοί», ποὺ ἐξελίχθηκαν στὸν ποιητικὸ τύπο τῶν «Κανόνων» ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ Η΄ αἰώνα. ἀπὸ τὸν Ζ΄ αἰ. περίπου ἐμφανίζονται στὴν λατρευτικὴ πράξη καὶ τὰ «Ἰδιόμελα», ἤτοι τροπάρια μονόστροφα καὶ αὐτοτελῆ μὲ «ἴδιον» μέλος, τὸ ὁποῖο ὅμως ἀκολουθεῖ μουσικὲς θέσεις ὁρισμένες γιὰ κάθε ἦχο, ἐπειδὴ δὲ συνοδεύουν ψαλμικοὺς στίχους ὀνομάζονται καὶ «Στιχηρὰ Ἰδιόμελα».

'Απὸ τὸν ΙΑ΄ αἰ. κλείνει ὁ κύκλος τῶν ποιητῶν καὶ ὑμνογράφων καὶ ἐπικρατοῦν οἱ καθαρῶς μελικοῦ χαρακτήρα συνθέσεις, ἐνῶ, ὅποιες ὑμνογραφικὲς συνθέσεις δημιουργοῦνται, ἀπλῶς μιμοῦνται τὶς προηγούμενες. Οἱ μελουργοὶ καὶ πρωτοψάλτες στρέφονται τώρα πρὸς τὶς συνθέσεις τῆς καλουμένης «Παπαδικῆς» μελοποιίας, ἤτοι ἀναπτύσσουν, μελωδικά, κείμενα παλαιῶν στιχηρῶν ἰδιομέλων καὶ κοντακίων ἢ τὴν ψαλμικὴ στιχολογία, στοὺς στίχους τῆς ὁποίας παρεμβάλλουν πολλὲς φορὲς δικά τους ποιήματα σὲ στίχο «πολιτικό», δηλαδὴ δημώδη δεκαπεντασύλλαβο.

Έπιπλέον ἀναπτύσσουν τὶς λεγόμενες «περισσὲς» στὸ τέλος τῆς ψαλμικῆς στιχολογίας δημιουργώντας ἔτσι τὸν κλάδο τῶν συνθέσεων τοῦ «Μαθηματαρίου». Ὁ ὅρος «περισσὴ» δηλώνει τὴν μετὰ τὸ πέρας τοῦ ὅλου ψαλμοῦ ἐπανάληψη σὲ ἀργὸ μέλος τοῦ «Δόξα, Καὶ νῦν» μετὰ τῶν δύο τελευταίων στίχων ἢ τοῦ ἐφυμνίου.

Ύμνογραφία στὴν ὀρθόδοξη λατρεία σημαίνει λόγος, μέλος καὶ ρυθμός αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀποτελοῦν τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς λειτουργικῆς τέχνης. Τὸ ἐκκλησιαστικὸ λοιπὸν μέλος ἡ ἄλλως ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει μακρὰ παράδοση καὶ εἶναι δημιούργημα πολλῶν γενεῶν, ἀλλὰ ἐπειδὴ ἔλαβε τὴν μεγαλύτερη ἀνάπτυξή του κατὰ τὴν βυζαντινὴ ἐποχή, ὀνομάζεται Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσική.

Ἡ μουσική αὐτή περιλαμβάνει τὸ σύνολο τῶν παλαιῶν μουσικῶν συνθέσεων πού μᾶς κληροδοτήθηκαν ἀπό τούς βυζαντινούς καὶ μεταβυζαντινούς μελουργούς είτε γραπτῶς είτε διὰ τῆς προφορικῆς παραδόσεως καὶ διδασκαλίας, διότι οὔτε ἡ φωνητικὴ παράδοση ἀποδειχνύεται πιστή, ἂν δὲν διασφαλίζεται ἀπὸ γραπτὰ μουσικὰ κείμενα, ούτε τὰ μουσικὰ κείμενα τῶν χειρογράφων λαμβάνουν καλλιτεχνική ὑπόσταση χωρὶς τὴν φωνητική παράδοση. ᾿Απὸ τὴν ἀπλουστάτη της μορφή τῆς «Παρακαταλογῆς» μέχρι τῆς ἀνωτέρας ἐκτεταμένης μελωδικής καὶ τεχνικής της μορφής, δομημένη σὲ ήχους, άπὸ τοὺς βυζαντινούς, κατὰ μίμηση τῶν ἀρχαίων τρόπων, στηριγμένη στὰ θεωρητικὰ δεδομένα τῆς ἀρχαίας καὶ ἀποτυπωμένη διὰ μουσικής γραφής, φέρεται, ώς σύστημα, ώς διδασκαλία καὶ ώς φωνητική παράδοση, μὲ τὴ σφραγίδα τῆς ἑλληνικῆς σοφίας, μέχρι σήμερα ως Βυζαντινή Έκκλησιαστική Μουσική. Εὐνόητο εἶναι ὅτι ἀποκλείονται ἀπὸ αὐτήν, σύμφωνα μὲ ὅσα εἴπαμε, νεώτερα μουσικὰ σχεδιάσματα, ὄσο καλὰ καὶ ἂν εἶναι, τὰ ὁποῖα μόνο ὡς μιμητικὰ τοῦ παρελθόντος μουσικά προϊόντα πρέπει να χαρακτηρίζονται.

Ή Βυζαντινή Έκκλησιαστική Μουσική χαρακτηρίζεται καὶ ὡς ψαλμωδία. Ὁ ὅρος αὐτὸς εἶναι χαρακτηριστικὸς τοῦ ὀρθοδόξου ἐκκλησιαστικοῦ ἄσματος, διότι δηλώνει τὸν αὐστηρῶς ἐκκλησιαστικὸ χαρακτήρα, σὲ ἀντιδιαστολή πρὸς ὅλα τὰ ἄλλα. Ἡ μουσική αὐτή, ἐπειδή ξεκίνησε τὰ πρῶτα χριστιανικὰ χρόνια ὡς ὁμαδική ψαλμωδία, ἔχει χαρακτήρα χορικό.

\* \* \*

Έλληνικό ἐφεύρημα ὑπῆρξε καὶ ἡ μουσικὴ γραφὴ τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου, ἡ ὁποία ἐξελίσσεται παράλληλα μὲ τὴν Ὑμνογραφία κυρίως, ἀλλὰ καὶ μὲ καλλιτεχνικὲς ἀπαιτήσεις διαφόρων

ἐποχῶν. Ἡ βυζαντινή παρασημαντική ξεκίνησε μὲ τὰ σημάδια τῆς προσωδίας τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας, ὀξεῖα (΄), βαρεῖα (΄), ὀξυβάρεια ἢ μέση (καὶ περισπωμένη) (~ Λ), μὲ τὰ χρονικὰ σημάδια τῆς βραχείας () καὶ μακρᾶς (-) συλλαβῆς καὶ μὲ τὰ λεγόμενα «πάθη», φωνητικὰ τῆς προσωδίας, ἀπόστροφο (¬), ὑφέν (), κόμμα (,) καὶ τελεία (+). Αὐτὰ ἀπετέλεσαν τὸ πρῶτο σύστημα γραφῆς τῆς ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀναγνωσμάτων, ἡ ὁποία ἀκολουθοῦσε τὴν ἀρχαιοελληνικὴ παράδοση ἀπαγγελίας τῶν ποιημάτων. Σχετικὰ ὁ ᾿Αριστείδης Κοϊντιλιανός (1ος/3ος αἰ. μ.Χ.) γράφει (βιβλ. Ι. 4, 7): «Τῆς δὲ κινήσεως (τῆς φωνῆς) ἡ μὲν ἀπλῆ πέφυκε, ἡ δὲ οὐχ ἀπλῆ· καὶ ταύτης ἡ μὲν συνεχής, ἡ δὲ διαστηματική, ἡ δὲ μέση... Ἡ μὲν οῦν συνεχής ἐστιν ἢ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματική δὲ ἡ κατὰ μέσων καὶ ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα καὶ μονάς, ἤτις καὶ μελωδικὴ καλεῖται».

Ὁ Στέφανος ὁ Βυζάντιος (τέλος 5ου μὲ ἀρχὲς 6ου αἰ. μ.Χ.) γράφει (βιβλ. Γ1, 301) (τῆς Ρητορ. τοῦ ἀριστοτ.): «Ἐστιν οὖν ὑπόκρισις τὸ ἑκάστῳ πάθει κατάλληλον τὴν ἐξαγγελίαν διὰ τῆς ποιᾶς φωνῆς ποιεῖσθαι. Εἰ μὲν γὰρ τύραννον ἡ πολυμνήστορα μιμοῖτο, δεῖ μεγάλη χρῆσθαι φωνῆ· εἰ δὲ γυναῖκα, οἶον Ἑκάβην ἡ Πολυξένην, μικρᾶ καὶ οἶον ὑπὸ τοῦ πάθους διακοπτομένη· ἀλλὰ καὶ τοῖς τόνοις χρηστέον ἀρμοζόντως. Διὰ τοῦτο καὶ οἱ τὰ ἄγια Εὐαγγέλια ἀναγινώσκειν μανθάνοντες, μυοῦνται πρῶτον τοὺς τόνους, ὀξεῖαν καὶ συρματικήν καὶ βαρεῖαν καὶ τελείαν ἐκπαιδευόμενοι».

Διδάσκονταν λοιπόν τὸ πῶς θὰ ἀπαγγείλουν τὰ ἱερὰ ἀναγνώσματα οἱ πρὸς τοῦτο τεταγμένοι, μὲ τὰ σημάδια τοῦ παλαιοῦ ἐκφωνητικοῦ μουσικοῦ συστήματος ἀκολουθώντας τὴν ἀρχαία παράδοση. Μόλις εἶναι ἀνάγκη νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ λογοτεχνικὸς τρόπος ἀπαγγελίας τῶν ἱερῶν ἀναγνωσμάτων εἶναι ἐκτὸς παραδόσεως καὶ ἐκτὸς τῆς ὀρθοδόξου λατρείας.

Μέχρι τὸν Η΄ αἰ. δεῖγμα μέλους κάποιου ὑμνογραφήματος δὲν ἔχουμε, μὲ ἐξαίρεση ἕναν ὕμνο στὴν Ἁγία Τριάδα ἀπὸ πάπυρο τῆς Ὀξυρύγχου, μὲ μουσικὰ σημάδια ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ ἀλφά-

βητο, σημάδια δηλαδή τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς.

"Εκτοτε μέχρι τὸν ΙΑ΄ αἰ. καθιερώνονται καὶ νέα σημάδια, τὰ ὁποῖα συνυπάρχουν μὲ τὰ προηγούμενα τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος. "Ετσι ἔχουμε ὀξεῖα () καὶ ὀξεῖες (), βαρεῖα () καὶ βαρεῖες (ἡ πίεσμα ), κεντήματα (...), ἀπόστροφο () καὶ ἀποστρόφους () συρματική μὲ διάφορα σχήματα (), ἐλαφρόν () κ.ἄ. Μερικὰ έξελίχθηκαν καὶ ἀργότερα ἔλαβαν διαφορετική ὀνομασία, ὅπως π.χ. ἡ κρεμαστή ἀπ' ἔσω ἔγινε πεταστή (). Παρατηροῦνται ἀκόμη στὰ μουσικὰ χειρόγραφα αὐτῶν τῶν ἐποχῶν στενογραφικὲς παραστάσεις τοῦ ὀνόματος μερικῶν σημαδιῶν, ὅπως π.χ. τῆς ὑψηλῆς κ.ἄ. (Βλ. καὶ Σ. Ἰ. Καρά, Ἰωάννης Μαΐστωρ ὁ Κουκουζέλης καὶ ἡ ἐποχή του, ᾿Αθῆναι 1992, σσ. 30, 31).

Έχουμε λοιπὸν ἔνα μικτὸ σύστημα μουσικῆς γραφῆς, μελικὸ καὶ διαστηματικό, συμπληρωμένο μὲ ἤχους καὶ μαρτυρίες, μὲ μελικοὺς σχηματισμοὺς ποὺ παριστάνονται μὲ ἕνα μόνο σημάδι ἢ μὲ ἕναν ἢ

δύο ὅρους μουσικούς στενογραφημένους.

Στή συνέχεια καὶ μέχρι τὸν IB' αἰ. ἀναπτύσσεται περισσότερο ἡ μουσική γραφή καὶ πλουτίζεται μὲ νέα σημάδια (ὅπως π.χ. τὸ Ἰσον ἢ Ἰση κ.ἄ.) καὶ τὰ στενογραφικὰ μελικὰ σχήματα ἀποτυπώνονται καὶ μὲ φωνητικοὺς χαρακτῆρες. Σ' αὐτὸ τὸ μουσικὸ σύστημα ἔγραψαν καὶ οἱ πρῶτοι ποὺ ἀνέπτυξαν τὸ εἶδος τῶν «παπαδικῶν» μελῶν, ᾿Ανανεώτης, Γλυκὺς καὶ Ἡθικός.

'Απὸ τὸν ΙΒ΄ αἰ. καὶ ὕστερα τὸ γραφικὸ μουσικὸ σύστημα εἶναι περισσότερο ἀνεπτυγμένο μὲ σχηματοποιημένες τὶς μαρτυρίες τῶν ἤχων, μὲ σημάδια φωνητικὰ καὶ χειρονομικὰ μὲ σαφῆ ἐνέργεια, στενογραφικοῦ ὅμως χαρακτήρα. Τοῦτο οἱ σύγχρονοι τὸ ὀνόμασαν «νεόφωνον» καὶ τὸ προηγούμενο «παλαιόφωνον», οἱ νεώτεροι δὲ «γραφὴν τοῦ Κουκουζέλη», διότι, ὅπως φαίνεται, ὁ Κουκουζέλης ὑπῆρξε ὁ διαμορφωτής του.

Ό Κουχουζέλης, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, συνέθεσε καὶ τὸ διδακτικὸ γύμνασμα ποὺ ὀνομάστηκε στὴν προπαίδεια τῆς Παπαδικῆς «Μέγα Ἰσον». Σ' αὐτὸ περιλαμβάνονται σημάδια, θέσεις καὶ χειρονομίες καθώς καὶ διάφοροι σχηματισμοὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μελοποιίας.

Τοῦτο λοιπὸν τὸ μουσικὸ σύστημα, συμπληρωμένο μὲ περισσότερα χειρονομικὰ σημάδια, διὰ τῶν ὁποίων οἱ δομέστικοι τῶν χορῶν διεσαφήνιζαν τὴν ἐνέργεια καὶ τὴν μελωδικὴ κίνηση τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων καὶ τῶν χρονικῶν σημείων, ἐπεκράτησε μέχρι τὸν ΙΖ΄ αἰ. Γράφει χαρακτηριστικὰ γιὰ τὶς χειρονομίες ὁ Κύριλλος Μαρμαρηνός (ΙΗ΄ αἰ.) στὸ ἔργο του Είσαγωγὴ τῆς Μουσικῆς: «Ἡ καθ' ἡμᾶς ἐκείνη χειρονομία κίνησις ἦν χειρὸς σχηματοποιοῦσα τὸ μέλος». Δηλαδὴ ὁ εἰδικὸς χειρονόμος ἔδειχνε σχηματικὰ τὴν πορεία τοῦ μέλους μὲ κίνηση τοῦ χεριοῦ, ὅπως τὴν προσδιόριζαν οἱ φωνητικοὶ καὶ ἄλλοι χαρακτῆρες. Μερικοί, ὅπως ἡ πεταστή, τὸ ὁμαλὸν κ.ἄ., ποὺ σήμερα τὰ ὀνομάζουμε ποιοτικὰ ἢ χειρονομικὰ σημάδια, συνεχίζουν νὰ ἔχουν χειρονομία.

'Απὸ τὰ μέσα τοῦ ΙΖ΄ αἰ. ἀρχίζει νέα ἐποχὴ γιὰ τὴν μουσικὴ γραφή, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν προσπάθεια τῶν μουσικῶν καὶ πρωτοψαλτῶν «καλλωπισμοῦ» τῶν βυζαντινῶν μελῶν. Οἱ «καλλωπισμοὶ» συνίσταντο κυρίως στὴ χρήση ἀναλυτικότερης μουσικῆς γραφῆς γιὰ τὸ μέλος τῶν «θέσεων» καὶ τῶν «ὑποστάσεων». Αὐτὴν τὴν ἐνέργεια οἱ ἰδιοι τὴν ὀνόμαζαν ἐξήγηση. 'Ο Γερμανὸς Νέων Πατρῶν ('Υπάτης), Χρυσάφης ὁ Νέος, πρωτοψάλτης τῆς Μ. Έκκλησίας, καὶ ὁ Μπαλάσιος ἱερέας, μαθητὴς τοῦ Γερμανοῦ, μᾶς ἄφησαν συνθέσεις τῶν παλαιῶν ἐξηγημένες ἢ καὶ δικές τους συλλογὲς στιχηρῶν καὶ εἰρμολογικῶν μελῶν. 'Έτσι μ' αὐτὸν τὸν τρόπο οἱ παλαιὲς συνθέσεις ἢ ἄλλες μεταγενέστερες παραλλαγὲς τῶν παλαιῶν φθάνουν μέχρι τοῦ ΙΘ΄ αἰ., μέχρι δηλαδὴ τῆς καθιερώσεως τῆς σημερινῆς μουσικῆς γραφῆς.

Πρὶν ἀναφερθοῦμε στὴ σημερινὴ μουσικὴ γραφή, πρέπει νὰ ποῦμε λίγα λόγια γιὰ τὶς λεγόμενες «θέσεις» τῆς παλαιᾶς μουσικῆς. «Θέσεις» λέγεται —κατὰ τὸν Μανουὴλ Χρυσάφη— «ἡ τῶν σημαδίων ἕνωσις ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος. Καθὼς γὰρ ἐν τῆ Γραμματικῆ τῶν εἴκοσι τεσασάρων στοιχείων ἡ ἕνωσις συλλαβηθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὰ σημάδια τῶν φωνῶν ἑνούμενα ἐπιστημόνως ἐπιτελοῦσι τὸ μέλος». Εἶναι λοιπὸν οἱ «θέσεις» ἕνα μελωδικὸ σχῆμα μὲ πλῆρες μουσικὸ νόημα, τὸ ὁποῖο συνήθως κινεῖται σὲ ἕνα τετράχορδο ἡ πεντάχορδο.

Οἱ θέσεις ἐπαναλαμβάνονται στερεότυπα στὰ ἰδιόμελα τοῦ αὐτοῦ ήχου, ἡ δὲ τοποθέτησή τους ἀπαιτεῖ ὁ μελοποιὸς νὰ γνωρίζει ἄριστα τὴν τέχνη τῆς μουσικῆς καὶ τῆς μελοποιίας. Πολλὲς «θέσεις» ἀποτελοῦν τὸ μέλος μιᾶς μεγάλης «ὑποστάσεως» ἡ χειρονομίας, δηλαδὴ ἐνὸς σημαδιοῦ τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς ποὺ μὲ τὸ σχῆμα του δήλωνε τὸ μέλος τῶν «θέσεων». Ἐπ' αὐτοῦ Γαβριὴλ ὁ ἱερομόναχος συμπληρώνει ὅτι «ταύτας διακρίνει καὶ θεωρεῖ ἡ χειρονομία», δηλαδὴ τὶς θέσεις ἐρμήνευαν μελωδικὰ μὲ τὴ βοήθεια τῆς λεγόμενης χειρονομίας. Ἐτσι εἶναι δομημένο τὸ παλιὸ Στιχηράριο τὸ ὁποῖο «ἐκαλλώπισαν» Χρυσάφης ὁ Νέος καὶ ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε. Τοῦτο συντόμευσε Πέτρος ὁ Λαμπαδάριος καὶ ἔφθασε σὲ μᾶς μὲ τὴν νέα ἀναλυτικὴ μουσικὴ γραφή. Ὁ Ἰάκωβος ὁ πρωτοψάλτης ὅμως τὸ ἑρμήνευσε μὲ ἀργὲς «θέσεις» καὶ ἔφθασε καὶ αὐτὸ σὲ μᾶς μὲ τὴ νέα ἀναλυτικὴ μουσικὴ γραφή ὡς ἀργὸ «Δοξαστάριο τοῦ Ἰακώβου».

Οἱ «θέσεις» αὐτές, γράφει ὁ Χρύσανθος στὸ Θεωρητικό του, διασφάλιζαν τὴν γνησιότητα καὶ τὴν ἀδιάκοπη συνέχεια τοῦ βυζαντινοῦ μέλους. «Ἐπειδή (γράφει) εἰς τὸ παλαιὸν στιχηραρικὸν μέλος ἔως τώρα ξένα μέλη δὲν παρεισήχθησαν, καὶ ᾶς μὴ γένη αὐτός (δηλ. ὁ νέος μελοποιός) ἀρχηγὸς τῆς κιβδηλώσεως».

Καὶ γιὰ κάθε νέο μελοποιὸ λέγεται πὼς ὅταν ἀκολουθεῖ τὶς παλιὲς «θέσεις», «τότε δύναται νὰ ἐλπίζη ὅτι συντάττει καὶ αὐτὸς μελωδίας ἀπὸ θέσεις ἐκκλησιαστικὰς καὶ πατροπαραδότους».

Τὸ 1814-15, ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ μουσικὴ γραφὴ ἀπλοποιήθηκε καὶ κατέστη πλέον ἀναλυτικὴ ἀπὸ τοὺς Χρύσανθο ἐπίσκοπο Δυρραχίου, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη τῆς Μ.Τ.Χ.Ε. καὶ Χουρμούζιο τὸν Χαρτοφύλακα. Ἡ μεταρρύθμιση ἐγκρίθηκε καὶ ἐπικυρώθηκε ἀπὸ τὸν πατριάρχη Κύριλλο τὸν ΣΤ΄ τὸ 1818 καὶ ἔκτοτε ἀποτελεῖ τὴν ἐπίσημη παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Πρέπει ὅμως νὰ τονίσουμε ἐδῶ ὅτι παρέμεινε κατὰ ἕνα ποσοστὸ στενογραφική, ἀφοῦ ἀρκετὰ σημάδια (κυρίως τὰ λεγόμενα ποιοτικά), ὑποδηλώνουν μελωδικὰ ποικίλματα, τσακίσματα καὶ λυγίσματα τῆς φωνῆς. Τοῦτο εἶναι καὶ μία ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες διαφορὲς ἀπὸ τὸ δυτικὸ πεντάγραμμο.

Ή Βυζαντινή Ἐκκλησιαστική Μουσική, συνυφασμένη μὲ τὴν Ὑμνογραφία, καὶ ἀπαραίτητο ἑπομένως στοιχεῖο τῆς ὀρθοδόξου λειτουργικῆς πράξεως, εἶναι καθαρῶς ἑλληνικὸ δημιούργημα καὶ διακρίνεται γιὰ τὸν μελικό της πλοῦτο, γιὰ τὸ πλῆθος τῶν μελικῶν της ποικιλμάτων, ὅπως φανερώνουν καὶ τὰ ὀνόματα πολλῶν ἀπὸ τὰ φωνητικὰ καὶ χειρονομικά της σημάδια, γιὰ τὴν ποικιλία τῶν μουσικῶν της διαστημάτων κατὰ ἤχους καὶ γένη καὶ χρόες καὶ γιὰ τὸ βασικό της μουσικὸ ὑπόβαθρο (ἰσοκράτημα).

Συνεχῶς ἀνελισσόμενη μὲ βάση τὶς παλαιὲς συνθέσεις καὶ βελτιούμενη κατὰ τὴν σύνθεση καὶ τὴν μουσικὴ γραφή, ζῶσα καὶ ἐνεργὸς διὰ τῆς ἀδιακόπου λειτουργικῆς πράξεως, εἶναι, κατὰ τὸν Διδάσκαλο τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς τοῦ 1815 Χρύσανθο, «καὶ νέα καὶ παλαιά». Εἶναι ἡ αἰωνόβιος μουσικὴ παράδοση τῶν 'Ορθοδόξων 'Ελλήνων.

Β΄) Ὁ δεύτερος κλάδος τῆς ἐθνικῆς μας παραδοσιακῆς μουσικῆς περιλαμβάνει τὰ δημοτικά μας τραγούδια, λαϊκὰ δημιουργήματα, στὰ ὁποῖα ἐμπεριέχονται καὶ λειτουργοῦν ἀρμονικὰ ὁ ποιητικὸς λόγος, ἡ μελωδία καὶ στὰ χορευτικὰ ἡ ὅρχηση, διαρθρωμένα στὸν προσωδιακὸ μελικὸ ρυθμό. Σ΄ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα περιλαμβάνονται καὶ πολλὰ ἄλλα, ὅπως φιλολογικά, μουσικά, γεωγραφικὰ καὶ ἱστορικά, γλωσσικὰ κλπ., ποὺ τὸ καθένα ξεχωριστὰ ἀποτελεῖ καὶ μιὰ μεγάλη ἑνότητα.

Στὰ δημοτικὰ τραγούδια διασώζεται καὶ συνεχίζεται ἡ ἑλληνικὴ πνευματικὴ παράδοση, κατὰ τὴν ὁποία ποιητὴς καὶ μελοποιὸς εἶναι ὁ ἴδιος, ὅπως π.χ. ὁ ἀοιδὸς τῆς ἀρχαιότητος, ὁ δραματικὸς ποιητὴς ποὺ κάποτε ἦταν καὶ χορευτὴς καὶ χοροδιδάσκαλος, ἤ, ὅπως ἀργότερα, ὁ βυζαντινὸς μελωδός.

Τὰ δημοτικά τραγούδια ἀδόμενα, ὅπως θὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ παρατηρήσουμε στὰ μαθήματα, διασώζουν τὸ πλεῖστον τοῦ ρυθμικοῦ συστήματος τῶν ἀρχαίων, τὸ ὁποῖο ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴν ὅρχηση.

· Κείμενα δημοτικῶν τραγουδιῶν μὲ τὴ σημερινὴ γλώσσα καὶ μορφὴ ἔχουμε ἀπὸ τὸν Θ΄ αἰ. καὶ εἶναι τὰ ᾿Ακριτικά μας δημοτικὰ τραγού-δια, τὰ ὁποῖα ξεκίνησαν ἀπὸ τὶς ἀνατολικὲς ἐπαρχίες τοῦ βυζαντι-

νοῦ κράτους καὶ διαδόθηκαν σ' ὁλόκληρο τὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ὅπου καὶ κατὰ τόπους προσαρμόστηκαν στὰ διάφορα τοπικὰ μουσικὰ καὶ γλωσσικὰ ἰδιώματα (βλ. Κων. Ἱ. Μάρκου, ἀκριτικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια, σὲ βυζαντινὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ σημειογραφία, ἀθῆναι 1995). Παράλληλα μὲ τὰ ἀκριτικὰ ὑπάρχουν καὶ οἱ Παραλογές, διηγηματικὰ ἄσματα, τῶν ὁποίων οἱ ὑποθέσεις στηρίζονται ἐπὶ λαϊκῶν παραδόσεων τραγικοῦ κυρίως περιεχομένου, ὅπως π.χ. εἶναι τοῦ γεφυριοῦ τῆς ἀρτας, τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ κ.ἄ. Τὰ ἄσματα αὐτὰ εἶναι μακροσκελῆ, ὅπως καὶ τὰ περισσότερα τῶν ἀκριτικῶν. (Βλ. Στίλπωνος Π. Κυριακίδου. Τὸ Δημοτικὸ Τραγούδι, συναγωγὴ μελετῶν, ἀθήνα 1978, σ. 64).

Μαρτυρίες ὅμως γιὰ τὴν ὕπαρξη δημωδῶν ἀσμάτων ἔχουμε ἤδη ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες, ὅπως προκύπτει, μεταξὺ τῶν ἄλλων, καὶ ἀπὸ χωρίο τῆς ὁμιλίας στὸν ΜΑ΄ Ψαλμὸ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. Ὁ Χρυσόστομος ἄσκησε σκληρὴ κριτικὴ σὲ μερίδα δημοτικῶν ἀσμάτων ἀσέμνου ἢ παγανιστικοῦ περιεχομένου ἢ στὰ ἄσματα τῶν μίμων, τὰ ὁποῖα, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, σατίριζαν καὶ τὶς ἐκκλησιαστικὲς τελετές. Ὑπῆρξε μάλιστα καὶ ἀπαγόρευση αὐτῶν τῶν τραγουδιῶν ἀπὸ τὴν ἐν Τρούλλω ΣΤ΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδο (691).

Παρὰ ταῦτα, ἔναν αἰώνα μετά, στὰ Πρακτικὰ τῆς Ζ΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου, ἀναφέρεται ὅτι καὶ σὲ μοναστήρια, τὰ ὁποῖα βεβήλωνε ἡ εἰκονομαχία, ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἀκούγονται τραγούδια αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

Έτσι ἡ παλαιὰ τραγική μοῦσα ἐξακολουθοῦσε μὲ τἡ μορφὴ τοῦ παντομίμου νὰ τέρπει τὰ πλήθη, καθ' ὁν χρόνον ἔχουμε τὶς πρῶτες πληροφορίες γιὰ τὴν ὕπαρξη ᾿Ακριτικῶν ἀσμάτων (βλ. Στίλπωνος Π. Κυριακίδου, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 186). ᾿Αργότερα ὅμως, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὶς ἑρμηνεῖες τοῦ Βαλσαμῶνος καὶ τοῦ Ζωναρᾶ στοὺς ἐκκλησιαστικοὺς κανόνες, δὲν ἦσαν ἄγνωστοι οἱ ἐπὶ τῆς σκηνῆς μίμοι. ᾿Αναγνωρίζονται ὅμως ὡς ἀπαραίτητα στοιχεῖα τοῦ γάμου καὶ αὐτοὶ ποὺ τραγουδοῦσαν (οἱ θυμελικοί) αὐτὰ τὰ τραγούδια μὲ μουσικὰ ὅργανα ἀπαλλάσσονται τῆς ἀτιμίας καὶ «καθίστανται εἰς ἐντίμους» (Κανὼν τῆς ἐν Καρθαγένη Συνόδου ΜΕ΄, Ράλλη-Ποτλῆ, Γ΄ 415).

Έτσι πολλὰ τραγούδια αὐτῆς τῆς κατηγορίας ἔγιναν καὶ τραγούδια τοῦ γάμου. Φαίνεται ἀκόμη ἀπὸ σχετικὸ χωρίο Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, κατὰ τὸ ὁποῖο «εἰ δὴ ὀρχήσασθαι ὡς πανηγυριστὴς καὶ φιλέορτος ὄρχησαι μέν, ἀλλὰ μὴ τὴν τῆς Ἡρωδιάδος ὄρχησιν τῆς ἀσχήμονος», ὅτι οἱ Πατέρες δέχονταν τοὺς ἐθνικούς μας χοροὺς καὶ ἑπομένως καὶ τὰ τραγούδια, διότι ἐδῶ ὁ Γρηγόριος ἀποτρέπει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ ἀνατολικοὺς χοροὺς ποὺ ἔχουν ἄσεμνες κινήσεις.

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια μεταφέρονται προφορικὰ ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ. Συλλογὲς δημοτικῶν τραγουδιῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ δὲν ἔχουμε. Στίχους ὅμως, κυρίως δεκαπεντασυλλάβους, μποροῦμε νὰ συναντήσουμε σὲ διάφορα συγγράμματα βυζαντινῶν λογίων καὶ συγγραφέων. Χρήση τοῦ δεκαπεντασυλλάβου ἔκαμαν καὶ οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ποιητές (βλ. Γρηγ. Στάθη, Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῆ Βυζαντινῆ Μελοποιία, ᾿Αθῆναι 1977). Γιὰ πρώτη φορὰ βρέθηκε συλλογὴ δεκατριῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, σὲ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Ἰβήρων ποὺ ἀνακάλυψε ὁ Σπυρ. Λάμπρος, τὸ 1880. Ἅλλα τρία σὲ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Ξηροποτάμου ἀνακάλυψε ὁ Γρηγ. Στάθης, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ ἔνα, ἄγνωστο μέχρι τότε, εἶναι γραμμένο στὴν παλαιοβυζαντινὴ παρασημαντική. Ἔχουν καταγραφῆ στὰ μέσα τοῦ ΙΖ΄ αἰ. (Βλ. Δέσποινας Β. Μαζαράκη, Μουσική Ἑρμηνεία Δημοτικῶν Τραγουδιῶν ἀπὸ Άγιορείτικα χειρόγραφα, ᾿Αθήνα 1992).

Μετὰ τὸ 1810, ἀρκετοί, κυρίως ξένοι, Γερμανοὶ καὶ Γάλλοι, ἄρχισαν νὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ὠς πρώτη σοβαρὴ προσπάθεια θεωρεῖται μιὰ χειρόγραφη συλλογὴ ἀπὸ πενήντα δημοτικὰ τραγούδια τοῦ Γερμανοῦ Verner Haxthausen. Τὴ συλλογὴ αὐτὴ μάλιστα τὴν παρουσίασε στὸν Γκαῖτε, ὁ ὁποῖος ἔδειξε μεγάλο ἐνδιαφέρον.

Ή σπουδαιότερη ὅμως συλλογὴ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ συλλογὴ Τὰ Ἑλληνικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια τοῦ Γάλλου ποιητῆ καὶ λογίου Κλαυδίου Καρόλου Φωριέλ (1772-1844), ποὺ ἐξεδόθη στὸ Παρίσι τὸ 1824. Κατὰ τὴν ἐν λόγῳ ἐποχὴ ἀναφέρονται πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση καὶ ἄλλες προσπάθειες ἑλλήνων καὶ ξένων. Κατόπιν ἔχουμε

άρχετες καὶ ἀξιόλογες συλλογες δημοτικῶν τραγουδιῶν Ἑλλήνων λογίων, οἱ ὁποῖες σὺν τῷ χρόνῳ καὶ μέχρι σήμερα συμπληρώνονται καὶ μὲ τοπικὲς κατὰ περιοχή.

'Απὸ τὸ 1880 καὶ μὲ τὴν ἔκδοση τοῦ 'Αντ. Σιγάλα συλλογῆς μὲ βυζαντινὴ μουσικὴ γραφή, ὑπὸ τὸν τίτλο Συλλογὴ 'Εθνικῶν 'Ασμά-

των, προστίθενται καὶ μουσικές.

Τὰ δημοτικά μας τραγούδια παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία καὶ διαφορὲς ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, ποὺ ὀφείλονται σὲ γεωγραφικούς, ἱστορικούς, ἐθιμικοὺς καὶ ἄλλους λόγους. Ἔτσι ἔχουμε τραγούδια νησιώτικα, ἡπειρώτικα, κρητικὰ κλπ. μὲ κοινὲς ὅμως ρίζες, κοινὸ μουσικὸ ὑπόβαθρο καὶ κοινὴ πορεία. Γενικό τους γνώρισμα εἶναι ἡ πολυηχία καὶ ἡ κατὰ γένη καὶ ποικιλίες γενῶν κατάταξή τους σὲ ἡχους καὶ δρόμους μουσικούς, ἤτοι σὲ ἡχους ὀκτὼ καὶ στοὺς κλάδους αὐτῶν. Ὅλα αὐτὰ φυσικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπαχθοῦν στοὺς δύο τρόπους τῆς συγκερασμένης κλίμακας (μινόρε καὶ ματζόρε) τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Συγχρόνως ή δημοτική μας μουσική παράδοση διαθέτει καὶ ἕναν πλοῦτο ὀργανικῶν μελωδιῶν πολὺ σπουδαίων ἀπὸ καλλιτεχνικῆς

πλευρᾶς, ὅπως ἦσαν καὶ οἱ ἀρχαῖοι αὐλωδικοὶ ὕμνοι.

Ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ παράδοση παρουσιάζει ἀδιάκοπη συνέχεια μέσα στοὺς αἰῶνες τῆς ἐθνικῆς μας ζωῆς, ὅπως καὶ ἡ γλῶσσα μας. Εἶναι πολιτιστικὸ γεγονὸς καὶ τέχνη μὲ συνέχεια. Ἐξελίσσεται, ἀλλὰ εἶναι πάντα ἡ ἴδια.

# Όμοιότητες καὶ διαφορὲς Βυζαντινῆς Έκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ δημοτικῶν ἀσμάτων.

A') Ομοιότητες

1. Στὰ ἐκκλησιαστικὰ ἄσματα, ὅσον ἀφορᾶ στὴν ἐξωτερική τους μορφή, ἔχουμε μέλος λογῶδες, εἰρμολογικὸ σύντομο καὶ ἀργό, στιχηραρικὸ καὶ ἀργό.

'Αντιστοίχως στὰ δημοτικὰ τραγούδια ἔχουμε: τὶς ρίμες, τὰ σύντομα χορευτικὰ ἢ μὴ τραγούδια, τὰ ἀργὰ δρομικὰ (πατηνάδες) ἢ

ἔρρυθμα καθιστικὰ καὶ τὰ ἀργά, τὰ ἐλεύθερα χρόνου καθιστικὰ ἡ τῆς τάβλας. Ἐδῶ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν κάποια χορευτικὰ ποὺ κατὰ παράδοση ἄδονται σὲ ἀργότερο χρόνο ὡς δρομικὰ κυρίως. Γίνεται δηλαδή διπλασιασμὸς κάποιων ρυθμικῶν ποδῶν καὶ πλατυασμὸς τοῦ μέλους.

Συμβαίνει δηλαδή καὶ ἐδῷ περίπου ὅ,τι καὶ στὸν Είρμὸ καὶ τὴν Κα-ταβασία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

- 2. Καὶ οἱ δύο κλάδοι τῆς παραδοσιακῆς μας μουσικῆς ἔχουν χαρακτήρα μελωδικό, μονοφωνικὸ καὶ ὅχι πολυφωνικό, μὲ ἐξαίρεση τὰ λεγόμενα πολυφωνικὰ τραγούδια τῆς Βορείου Ἡπείρου (καὶ τμήματος τῆς Νοτίου), τὰ ὁποῖα ὅμως παρουσιάζουν μιὰ ἰδιότυπη πολυφωνία ποὺ δὲν ἔχει σχέση μὲ αὐτὴν τῆς δυτικῆς μουσικῆς.
- 3. Ἡ βυζαντινή ἐκκλησιαστική μουσική καὶ ἡ δημοτική μουσική ἐντάσσονται στὸ ἴδιο μουσικὸ σύστημα, ὅπως αὐτὸ ἀναπτύχθηκε καὶ καθιερώθηκε ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς μουσικούς. Στὸ σύστημα δηλαδή τῆς βυζαντινῆς ὀκτωηχίας μὲ τοὺς παρεισαγόμενους κλαδικοὺς ἤχους, οἱ ὁποῖοι περισσότερο ἀπαντῶνται στὴ δημοτική μας ἀσματική παράδοση.
- 4. Ἡ χρήση ἐνηχημάτων ἢ ἡ παρεμβολὴ συλλαβῶν νε, να, νο κλπ., ἀναγκαίων ἐνίστε στὰ τραγούδια γιὰ τὴ συμπλήρωση τῶν ρυθμικῶν ποδῶν τους, συναντᾶται ἐπίσης καὶ στὰ βυζαντινὰ μέλη.
- 5. Μελικές όμοιότητες μεταξύ βυζαντινῶν καὶ δημωδῶν μελῶν ἀνευρίσκουμε ἀρκετές. Οἱ περισσότερες ἀνιχνεύονται σὲ θρακιώτικα, κωνσταντινουπολίτικα καὶ μικρασιατικὰ τραγούδια. "Όσο ἀπομακρυνόμαστε ἀπὸ τὶς περιοχὲς αὐτές, οἱ μελικὲς ὁμοιότητες μειώνονται καὶ σὲ πολὺ μακρινὲς δὲν ὑπάρχουν καθόλου. Ἐλάχιστες φορὲς παρατηροῦμε τὸ φαινόμενο τῆς τελείας μιμήσεως ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, ἰδίως τῶν ἐξαποστειλαρίων, ἀπὸ ἄσματα που ἄδονται κατὰ τὴν περίοδο τῆς Μεγ. Τεσσατρακοστῆς, ὅπως εἶναι π.χ. τὸ κυκλαδίτικο «Ἄνθρωπε ποῖος εἶσαι σύ», κατὰ τὸ «Τοῖς Μαθηταῖς συνέλθωμεν».

Έξετάζοντας κανεὶς τὸν παραδοσιακό μας μουσικὸ πλοῦτο, προσπάθεια δύσκολη ἀλλὰ καὶ ἐνδιαφέρουσα, θὰ ἀνιχνεύσει πλῆθος με-

λικῶν σχημάτων κοινῶν καὶ στοὺς δύο κλάδους τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς. Αὐτὰ ἀποτελοῦν ἕνα σταθερὸ μουσικὸ ὑλικὸ ποὺ προσδιορίζει

τὸν βαθμὸ συγγένειας.

6. Τὰ ἰσοχρατήματα ἀπαντῶνται καὶ στὴ δημοτικὴ μουσική, ἤτοι στὰ πολυφωνικὰ τῆς Ἡπείρου, σὲ ἀρκετὲς ὀργανικὲς μελωδίες, στὰ ἀργά, τῶν ὁποίων τὸ ὀργανικὸ παίξιμο συνοδεύεται καὶ ἀπὸ συνεχές, ἀπὸ τὸ λαοῦτο συνήθως, ἰσοκράτημα, τὸ ὁποῖο μάλιστα ἀνάλογα μὲ τὶς μεταπτώσεις τῆς μελωδίας ἀλλάζει βάση. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ γκάιντα ἔχει δύο αὐλούς, ὁ μακρύτερος, ποὺ εἶναι καὶ χωρὶς ὀπές, κρατάει τὸ ἴσο στὸ τραγούδι.

Β'. Διαφορές

Οἱ διαφορὲς μεταξὺ δημωδῶν καὶ βυζαντινῶν ἀσμάτων εἶναι πολὺ

περισσότερες τῶν ὁμοιοτήτων.

1. Ἡ πλέον ἐμφανὴς διαφορὰ εἶναι ἡ ὀργανοχρησία, ἡ ὁποία λείπει παντελῶς ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική δὲν ἔχει ὀργανικὴ παράδοση καὶ ἑπομένως οὕτε ὀργανικὴ ἀνάπτυξη «ἐτεροφωνία», οὕτε μουσικὲς εἰσαγωγὲς καὶ μουσικὲς ἀνταποκρίσεις, οὕτε συγκεκριμένα ὅργανα. Γι' αὐτὸ οἱ ἀπόπειρες εἰσαγωγῆς ὀργάνων στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιασικὴ μουσικὴ εἶναι ἀποτυχημένες. Τὸ ὀργανικὸ ἀποτέλεσμα ἀδικεῖ τὸ φωνητικὸ βυζαντινὸ μέλος, διότι τοῦ ἀφαιρεῖ τὴν κατάνυξη καὶ τὸ κάνει καταθλιπτικό.

2. Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὸν ρυθμὸ τὴν τονικὴ ρυθμοποιία καὶ σὲ ἐλάχιστες περιπτώσεις τὴν προσωδιακὴ ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἡ ὁποία εἶναι συ-

νυφασμένη καὶ μὲ τὴν ὄρχηση.
3. Στὰ τραγούδια συναντᾶμε συχνὰ καὶ τὸ φαινόμενο τῆς διηχίας

καὶ διρρυθμίας στὶς μουσικές τους στροφές.

4. Τὸ μέλος τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν εἶναι στροφικό. ἀποτελεῖται δηλαδὴ ἀπὸ συμμετρικὲς μουσικὲς φράσεις ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἡμιστίχια τοῦ κειμένου μὲ παρεμβολὴ πολλὲς φορὲς τσακισμάτων καὶ γυρισμάτων.

5. Έχεῖ ὅμως ποὺ παρατηροῦνται οἱ μεγαλύτερες διαφορὲς εἶναι

τὸ ὕφος. Στὸ ὕφος ἐμφανίζεται μεγάλη ποικιλία, κατὰ τόπους, στὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ μικρότερη στὴ βυζαντινὴ μουσική.

Τὸ ὕφος, ὅπως ἔλεγαν οἱ παλαιοὶ ψάλτες, δὲν καταγράφεται, ἀλλὰ ἀποκτᾶται. ἀναρωτιέται κανείς, ὅσα μουσικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ προσόντα καὶ ἄν διαθέτει, ἄν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει στὴν ἐντέλεια τὶς φωνητικὲς μουσικὲς ἰδιαιτερότητες τῶν τραγουδιῶν τῶν διαφόρων περιοχῶν, ἐκτὸςἀν εἶναι ἐντόπιος. Ἁν διατείνονται κάποιοι ὅτι τὸ ἐπιτυγχάνουν, ἄς ἐρωτήσουν ἐπ' αὐτοῦ τοῦ ἑκασταχοῦ ἐντοπίους.

6. Τέλος, ή γλῶσσα εἶναι μία ἀπὸ τὶς σημαντικότερες διαφορὲς δημοτικῶν καὶ βυζαντινῶν ἀσμάτων.

Ή γλῶσσα τῶν τραγουδιῶν εἶναι μὲν ἡ νεοελληνική, ἀλλὰ ἐπιμερισμένη στὰ κατὰ τόπους γλωσσικὰ ἰδιώματα καὶ τὸ ἰδιαίτερο ὕφος προφορᾶς. Εἶναι οἱ λεγόμενες ντοπιολαλιὲς ποὺ πλέκονται μὲ τὶς ἐντόπιες μελωδίες καὶ ἔτσι συγκροτοῦνται τὰ τοπικὰ τραγούδια. Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι τὸ ὕφος καὶ τὸ ἤθος τῆς μελωδίας, ὁ στίχος, ἡ ὀργανοχρησία, ποὺ λείπει παντελῶς ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ ἄσμα, ἡ ἰδιαίτερη τεχνοτροπία, ἡ γλῶσσα καὶ ὁ σκοπὸς ποὺ ὑπηρετεῖ καθένας ἀπὸ τοὺς δύο κλάδους τῆς μουσικῆς παραδόσεως εἶναι οἱ κυριώτερες διαφορές. Εἶναι ὅμως καὶ οἱ δύο πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα τοῦ ἰδίου λαοῦ. Γι' αὐτὸ πρέπει ἡ μελέτη καὶ ἡ σπουδὴ νὰ περιλαμβάνει καὶ τοὺς δύο μουσικοὺς κλάδους καὶ νὰ συνδιδάσκονται στὰ διάφορα μουσικὰ σχολεῖα καὶ ἰδρύματα.

 $\Sigma$ ' αὐτὸ πιστεύουμε θὰ βοηθήσει τὰ μέγιστα ἡ παροῦσα πρωτότυπη ἐργασία μας.

Τελειώνοντας, θέλω νὰ εὐχαριστήσω τὸν κ. Κωνσταντῖνο Ἰ. Δάλκο, φιλόλογο Λυκειάρχη, συγγραφέα καὶ ἱεροψάλτη, γνήσιο φίλο ἀπὸ τὰ γυμνασιακά μας χρόνια, ποὺ ἀνέλαβε πρόθυμα τὴν διόρθωση τῶν δοκιμίων (μουσικῶν καὶ μὴ κειμένων). Ἡ βοήθειά του ὑπῆρξε πολύτιμη.

#### Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Γιὰ τὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς, ὅπως καὶ γιὰ κάθε μάθημα, πέραν τῶν ἐπιστημονικῶν γνώσεων καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν δεξιοτήτων τοῦ δασκάλου, ἀπαιτεῖται ἡ γνώση καὶ ἐφαρμογὴ σωστῶν παιδαγωγικῶν μεθόδων καὶ δοκιμασμένων ἀρχῶν μάθησης, ὅπως π.χ. εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς ἐποπτείας, τῆς αὐτενεργείας, τῆς ἀτομικότητας κ.ἄ. Μὲ βάση λοιπὸν αὐτὰ πρέπει κατὰ τὴ διεξαγωγὴ τῆς διδασκαλίας τῆς μουσικῆς νὰ ἀκολουθῆται ἡ ἑξῆς σειρά:

α') Γίνεται άπλη πεζη ἀνάγνωση τῶν χαρακτήρων, μὲ τη βοήθεια βέβαια τῶν φθόγγων, μὲ σκοπὸ νὰ ἐπισημανθοῦν καὶ νὰ διευκρινισθοῦν πιθανὲς δυσκολίες. Ἡ ἀνάγνωση γίνεται πρῶτα ἀπ' τὸν δάσκαλο, ἐνῶ οἱ μαθητὲς παρακολουθοῦν μὲ προσοχή τὸ κείμενο, καὶ κατόπιν ἐν χορῷ ἀπὸ ὅλους μαζί.

β΄) Γίνεται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ρυθμικὴ ἀνάγνωση τοῦ μουσικοῦ μαθήματος, μὲ σκοπὸ νὰ ἐμπεδωθῆ ἡ λειτουργία τῶν χρονικῶν διαρκειῶν τῶν φθόγγων στὰ πλαίσια τοῦ ρυθμοῦ. Ἡ ἀνάγνωση αὐτὴ πρέπει νὰ γίνεται πρῶτα σὲ ἀργὸ ρυθμὸ καὶ ἔπειτα σὲ συντομότερο, ὥστε οἱ μαθητὲς νὰ ἀντιληφθοῦν καὶ τὴ λειτουργία τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς. Τὰ δύο αὐτὰ στάδια ἀπὸ κάποιο σημεῖο καὶ μετέπειτα μπορεῖ, κατὰ τὴν κρίση τοῦ δασκάλου, νὰ παραλειφθοῦν.

γ΄) 'Ακολουθεῖ ἡ μουσικὴ ἀπαγγελία τῶν χαρακτήρων, μὲ τὴ βοήθεια βέβαια τῶν φθόγγων, ἡ ὁποία καλεῖται κατὰ παραλλαγὴν ἀπαγγελία ἢ ἀπλῶς παραλλαγή. 'Εδῶ ὁ δάσκαλος ἀπαγγέλλει ὑποδειγματικὰ τὴν ἄσκηση μία, δύο ἢ καὶ περισσότερες φορές. 'Απὸ τὴ δεύτερη φορὰ τὸν ἀκολουθοῦν καὶ οἱ μαθητὲς μὲ χαμηλὴ φωνή. Κατόπιν ἀπαγγέλλουν καὶ οἱ μαθητὲς μὲ τὴ βοήθεια τοῦ διδασκάλου ὅλοι μαζί, ὕστερα καθ' ὁμάδας καὶ στὴ συνέχεια καθένας ξεχωριστά. Αὐτὸ ἐπαναλαμβάνεται ἀκολούθως καὶ χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ δασκάλου.

δ΄) Ἡ αὐτὴ ἀκριβῶς σειρὰ ἀκολουθεῖται κατόπιν καὶ κατὰ τὴν

έκμάθηση τοῦ ὕμνου (ἡ τοῦ τραγουδιοῦ) μὲ τὰ σχετικὰ ποικίλματα, ἐπειδἡ κατὰ τὴν παραλλαγή δὲν εἶναι εὕκολο νὰ ἐκτελεσθοῦν ὅλα\*. Ἡν χρησιμοποιηθῆ ὄργανο, αὐτὸ πρέπει νὰ εἶναι ἔγχορδο χωρὶς δεσμούς (χωρὶς τάστα).

ε') Τέλος, ὅταν κρίνεται ἀπαραίτητο, δίδονται καὶ ἀσκήσεις μὲ σκοπὸ τῶν ἐμπέδωση τῶν διδαχθέντων. Ἡ λύση καὶ ἐκμάθηση τῶν ἀσκήσεων πρέπει νὰ γίνεται στὴν τάξη, ὥστε ἄμεσα νὰ διαπιστώνονται τὰ λάθη καὶ οἱ τυχὸν ἀδυναμίες καὶ νὰ ἐπιλύονται μὲ τὴ συμμετοχὴ τῶν μαθητῶν. Γιὰ τὸ σπίτι πρὸς μελέτη πρέπει νὰ δίδεται ὕλη ποὺ ἔχει διδαχθῆ καὶ ὅχι ἄγνωστη.

\* \* \*

 $\Gamma$ ιὰ οἰκονομία χρόνου κυρίως, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἄλλους λόγους, μπορεῖ ὁ δάσκαλος νὰ ξεκινήσει στὴν ἀρχὴ ὡς ἀκολούθως:

- α') Νὰ διδάξει τὴν διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη καὶ τὸν δίσημο ρυθμό.
- β΄) Νὰ χρησιμοποιήσει τοὺς τρεῖς φωνητικοὺς χαρακτῆρες Ἰσον, Ὁλίγον καὶ Ἀπόστροφο καὶ νὰ ἀρχίσει ἀμέσως τὶς ἀσκήσεις προχωρώντας βαθμηδὸν μὲ τὶς πιὸ ἀναγκαῖες, ἔως ὅτου φθάσει στὰ μουσικὰ κείμενα. Τὶς ὑπόλοιπες, μαζὶ μὲ κάποια θεωρητικὰ θέματα, μπορεῖ νὰ τὶς διδάξει παράλληλα μὲ τὰ μουσικὰ κείμενα.

"Έτσι καὶ ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς στὰ μουσικὰ κείμενα τῶν βυζαντινῶν ὕμνων καὶ τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν συντομεύεται, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον, καὶ κυρίως αὐτό, τῶν μαθητῶν παραμένει ζωηρὸ καὶ ἀμείωτο γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῆς μουσικῆς μας.

<sup>\*</sup> Παραλλαγή μὲ πολλὰ μελωδικὰ ποικίλματα φαίνεται ὅτι ἀκολουθοῦσαν πα-λαιὰ πολλοὶ Κωνσταντινουπολίτες ψάλτες, γεγονὸς γιὰ τὸ ὁποῖο διαμαρτύρεται ὁ Κ. Ψάχος μὲ σχετικό του ἄρθρο στὴ Φόρμιγγα. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους παραλλαγὴ ὑπάρχει καὶ ἀπὸ τὸν ἀείμνηστο Θρασύβουλο Στανίτσα σὲ δίσκο τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

# ПЕРІЕХОМЕНА

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ (Εἰσαγωγικὲς πληροφορίες – Ἡ διδασκαλία τῆς Μουσικῆς)	5
ПЕРІЕХОМЕНА	<b>2</b> 3
$\mathbf{M}_{\mathbf{EPO}\Sigma} \; \mathbf{A}'$	
ΑΣΚΗΣΕΙΣ, ΥΜΝΟΙ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	
Κεφάλαιο Πρῶτο	
ΜογΣικοι Φθογτοι – ΜογΣική Κλίμακα	
1. Μουσικοὶ φθόγγοι 2. Μουσικὴ κλίμακα 3. Διαστήματα – Τόνοι 4. Μαρτυρίες τῶν φθόγγων 5. Έκταση τῆς μουσικῆς κλίμακας. Τόποι φωνῆς	29 30 32 34 36
Κεφάλαιο Δεύτερο	
Οι ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	
1. Ποσοτικοὶ ἢ φωνητικοὶ χαρακτῆρες	40
3. Χρήση τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων (Μουσικὴ ἀνάγνωση)	42 46
5. Τὰ σχήματα τοῦ 3/σήμου καὶ 4/σήμου ρυθμοῦ	49 56
7. Συνθέσεις καὶ πλοκὲς τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων: Ι. Ὑπερβατὲς ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	58 68 73

8.	Γενικὸς Πίνακας συνθέσεων ἀναβάσεων καὶ καταβάσεων	76
9.	Κλασματικοί χρονικοί χαρακτήρες:	
	Ι. Χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν τὸν χρόνο	77
	ΙΙ. Χρονικοί χαρακτήρες πού διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο	90
	ΙΙΙ. Παρεστιγμένοι χρονικοὶ χαρακτῆρες	93
	ΙV. Κλασματικές παύσεις ἡ σιωπές	99
10.	Ύφέσεις – Διέσεις – Μελωδικές έλξεις	103
	Οἱ ποιοτικοὶ χαρακτῆρες	106
	Μουσικὰ γένη καὶ φθορές	128
	Χρόες	130
		100
	Κεφάλαιο Τρίτο	
	Оі Нхоі	
1.	Ήχοι Διατονικοί:	
	α΄. τΗχος πλάγιος τοῦ Τετάρτου	136
	β΄. Ἦχος Πρῶτος	139
	γ΄. Ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου	147
	δ΄. Τέταρτος λέγετος	157
2. '	Έναρμόνιοι ἦχοι:	
	α΄. Ἡχος Τρίτος	163
	β΄. Ἦχος Βαρύς	168
3. ′	Ήχοι χρωματικοῦ γένους:	
	α΄. τΗχος Δεύτερος	174
	β΄. τηχος πλάγιος τοῦ Δευτέρου	182
	$ extbf{Mepos}$ $ extbf{B}'$	
	ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΈΣ ΜΕΛΩΔΙΈΣ	
Го	ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (γενικά)	189
Α'.	Δημοτικά τραγούδια ποὺ διδάσκονται παράλληλα μὲ τὶς ἀσκήσεις τῆς	
	Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς:	
	α΄. Τραγούδια μὲ μονόφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	192
	β΄. Τραγούδια μὲ δίφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	195
	γ΄. Τραγούδια μὲ τρίφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	198
	δ΄. Τραγούδια μὲ τετράφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	201
	ε΄. Πεντάφωνη ἀνάβαση	204
	τ΄. Έπτάφωνη ἀνάβαση	205
	ζ΄. Τραγούδια μὲ πλοκὲς φωνητικῶν χαρακτήρων	206
	η΄. Τραγούδια καὶ ὀργανικές μελωδίες μὲ χρήση γοργοῦ καὶ μὲ συνεχές	
	έλαφρόν	209
	• •	

	θ΄. Τραγούδια μὲ δίγοργα, τρίγοργα, μὲ ἀργὸ καὶ μὲ χρονικούς χα-	007
	ρακτήρες παρεστιγμένους	224
	ι΄. Τραγούδια μὲ κλασματικὲς παύσεις	235.
to	α΄. Τραγούδια μὲ χρόες	236
r f	3΄. Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες Πρώτου "Ηχου	240
ij	γ΄. Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες ἦχου πλ. Α΄	259
હ	΄. Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες Δ΄ (λέγετου) ήχου	266
ιε	.΄. Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες Γ΄ ήχου	272
ıoı		278
	ζ΄. Τραγούδια Δευτέρου ήχου	283
	η΄. Τραγούδια ήχου πλαγίου τοῦ Δευτέρου	285
••	1. The lease West well as a second as a se	
Β΄.	ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΉΣ ΠΟΙΉΣΗΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΉΣ:	
	1. Ἱστορικὴ ἀρχὴ τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν	287
	2. Τσακίσματα - Γυρίσματα	289
	3. Ἡ μουσική στροφή στὸ Δημοτικό Τραγούδι	291
	4. Ἡ παρακαταλογή	293
	T. II towards to to the total total to the total total to the total total total total total total to the total to	
	Mepos $\Gamma'$	
	ΟΙ ΡΥΘΜΟΙ ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	
	ΚΑΙ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ	
	*	
Α'.	$^{\circ}$ Ο ρυθμός στην έλληνική παραδοσιακή μουσική $-$ Προσωδιακοί ρυθμοί	297
	Γένη προσωδικακῶν ρυθμῶν – Σχήματα ρυθμικῶν ποδῶν	302
	Ι. Δίσημος ἢ πυρρίχιος ρυθμός	302
	ΙΙ. Τρίσημος ρυθμός	303
	ΙΙΙ. Τετράσημος ρυθμός	303
	ΙΝ. Πεντάσημος ρυθμός	304
	V. Έξασημος ρυθμός	311
	VI. Έπτάσημος ρυθμός	321
	VII. 'Οκτάσημος ρυθμός	335
		343
	VIII. Έννεάσημος ρυθμός	350
D'	ΙΧ. Δεκάσημος ρυθμός	550
B.	Ρυθμοί και ρυθμική σήμανση τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν – Τονική	250
	ρυθμοποιία	356
	Είρμοὶ καὶ Καταβασίες	368
$\Delta'$ .	Χρονική ή ρυθμική άγωγή	372

## ΜΕΡΟΣ Α΄

# ΑΣΚΗΣΕΙΣ, ΥΜΝΟΙ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΉΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΉΣ ΜΟΥΣΙΚΉΣ

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

#### ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ – ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

## 1. Μουσικοί φθόγγοι

Φθόγγος¹ ὀνομάζεται κάθε σαφής καὶ διακεκριμένος ἦχος ποὺ παράγεται ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη φωνὴ καὶ κατ' ἐπέκταση ἀπὸ τὰ μουσικὰ ὄργανα.

Οἱ φθόγγοι εἶναι δύο εἰδῶν², ἐμμελεῖς καὶ πεζοί. Ἐμμελεῖς (μελωδικοί) μὲν εἶναι οἱ φθόγγοι ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὸ ἄσμα καὶ εἶναι καθορισμένοι, πεζοὶ δὲ οἱ χρησιμοποιούμενοι στὴν ὁμιλία, καὶ εἶναι ἀκαθόριστοι.

Έπομένως οἱ μουσικοὶ φθόγγοι εἶναι ἐμμελεῖς ἦχοι ποὺ ἔχουν σταθερὸ ὕψος (ὀξύτητα) καὶ ὁρισμένη χρονικὴ διάρκεια. Αὐτὰ τὰ δύο χαρακτηριστικὰ εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ τὴν παραγωγὴ μέλους. Κατὰ τὸν ἀρχαῖο ἕλληνα μαθηματικὸ Εὐκλείδη³ αὐτοὶ οἱ φθόγγοι ἀποτελοῦν τὴν ὕλη τῆς μουσικῆς.

<sup>1.</sup> Φθόγγος, ἐχ τοῦ ρήματος φθέγγομαι = ὁμιλῶ.

<sup>2.</sup> Τη διάχριση αὐτὴ ἀναφέρει Βαχχεῖος ὁ Γέρων ποὺ ἔζησε κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μ. Κωνσταντίνου, στὸ ἔργο του Εἰσαγωγὴ Τέχνης Μουσικῆς, τὸ μόνο γνωστό του ἔργο. Ἐκεῖ γράφει ὅτι ἐμμελεῖς εἶναι οἱ φθόγγοι τοὺς ὁποίους μεταχειρίζονται οἱ ἄδοντες καὶ ἐκεῖνοι ποὺ παίζουν τὰ ὅργανα, καὶ πεζοὶ ἐκεῖνοι ποὺ χρησιμοποιοῦμε μιλώντας ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλον καὶ ἐκεῖνοι ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ ρήτορες· καὶ οἱ μὲν ἐμμελεῖς ἔχουν καθορισμένα τὰ διαστήματα, οἱ δὲ πεζοὶ ἀκαθόριστα (Βακχείου Γέροντος, Εἰσαγωγὴ Τέχνης Μουσικῆς, σ. 69).

<sup>3.</sup> Σπουδαῖος μαθηματικὸς τῆς ἀρχαιότητας (330-270/275 π.Χ.). ᾿Απὸ τὰ σπουδαιότερα συγγράμματά του εἶναι ἡ Κατατομή τοῦ Κανόνος, ὅπου περιλαμβάνει στοιγεῖα τῆς μουσικῆς ποὺ τὰ παρουσιάζει ὡς στοιχεῖα τῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης.

Οἱ μουσικοὶ φθόγγοι, ὅπως καὶ κάθε ἦχος, ἔχουν τρία χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα: τὸ ὕψος, τὴν ἔνταση καὶ τὴ χροιά. Ὠς πρὸς τὸ ὕψος διακρίνονται ἄν εἶναι ὀξεῖς (ὑψηλοί) ἢ βραχεῖς (χαμηλοί), ὡς πρὸς τὴν ἔνταση ἄν εἶναι δυνατοὶ ἢ ἀσθενεῖς καὶ ὡς πρὸς τὴ χροιὰ διακρίνονται καὶ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸ ἠχογόνο σῶμα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέρχονται.

Οἱ μουσικοὶ φθόγγοι τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς (Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς) εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

 $N\eta$ ,  $\Pi\alpha$ , Bou,  $\Gamma\alpha$ ,  $\Delta\iota$ ,  $K\epsilon$ ,  $Z\omega$ ,  $/N\eta'^4$ 

## 2. Μουσική κλίμακα

Όταν οἱ μουσιχοὶ φθόγγοι εἶναι ἀνόμοιοι μεταξύ τους ὡς πρὸς τὸ ὕψος (ὀξύτητα) καὶ ἐκφωνοῦνται μελωδικὰ ὁ ἔνας κατόπιν τοῦ ἄλλου ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω ἢ καὶ ἀντίστροφα, μὲ χρονικὴ τάξη, σχηματίζουν μιὰ μουσικὴ κλίμακα.

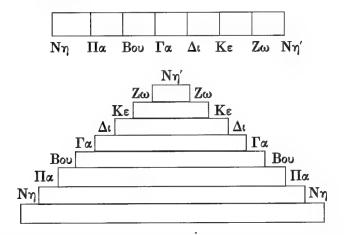
Ή σύνδεση τῶν μουσικῶν φθόγγων γιὰ τὸν καταρτισμό μουσικῆς κλίμακας πρέπει, κατὰ τὸν Κλαύδιο Πτολεμαῖο<sup>5</sup>, νὰ εἶναι

<sup>4.</sup> Ἡ ὀνοματολογία τῶν μουσικῶν φθόγγων προῆλθε ἀπὸ τὴν ἔνωση τῶν φθόγγων τῶν ἐπτὰ πρώτων γραμμάτων τοῦ ἐλληνικοῦ ἀλφαβήτου, α, β, γ, δ, ε, ζ, η, μὲ φωνῆεν ἢ σύμφωνο ἀναλόγως. Ἐτσι ἔχουμε τὰ ὀνόματα τῶν φθόγγων τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς (Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς), Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη, στὰ ὁποῖα ἐπεκράτησε νὰ γράφεται συνήθως τὸ πρῶτο γράμμα κεφαλαῖο καὶ τὸ δεύτερο πεζό (μικρό). Παλαιότερα ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς ἄρχιζε μὲ τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Πα, κατόπιν ὅμως ἐπεκράτησε, καὶ ὀρθῶς, νὰ ἀρχίζει ἡ διδασκαλία μὲ τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη, ἐπειδὴ τὰ τρία πρῶτα τονικὰ διαστήματα αὐτῆς ἔχουν διάταξη ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο πρὸς τὸ μικρότερο, ὅπως δηλαδὴ φυσικὰ ἀνεβαίνει κατὰ φθόγγο ἡ φωνὴ σὲ κάθε τετράχορδο.

<sup>5.</sup> Ὁ Κλαύδιος Πτολεμαΐος, μεγάλος γεωγράφος, ἀστρονόμος, μαθηματικὸς καὶ θεωρητικὸς τῆς μουσικῆς, ἔζησε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 85 καὶ 163/168 μ.Χ. στὴν Αἴγυπτο. Προσπάθησε νὰ ἐναρμονίσει τὰ δύο μουσικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς του, ἤτοι τὴν μαθηματικὴ περὶ διαστημάτων θεωρία τῶν Πυθαγορείων καὶ τὴν περὶ ἀκουστικῆς αἰσθήσεως τούτων θέση τοῦ ᾿Αριστόξενου. Θεωρεῖται εἰσηγητὴς καὶ τῆς συγκερασμένης κλίμακας ποὺ υἰοθέτησε ἀργότερα ἡ δυτικὴ μουσική.

τέτοια, ώστε κατὰ τὴν ἐκφώνηση νὰ εἶναι εὐάρεστη στὴν ἀκοή.

Στὴ μουσικὴ ἐπιστήμη ἡ κλίμακα ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ὀκτὼ φθόγγων $^6$ , τῆς ὁποίας ὁ τελευταῖος εἶναι ἐπανάληψη τοῦ πρώτου $^7$ , ἀπὸ τὸν ὁποῖο διαφέρει μόνο κατὰ τὴν ὀξύτητα, ἤτοι: Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη΄.



Ή κλίμακα αὐτὴ τῶν ὀκτὼ φθόγγων καὶ τῶν μεταξὺ τούτων ἐπτὰ διαστημάτων, ποὺ εἶναι ἡ φυσικὴ διατονικὴ<sup>8</sup> κλίμακα τοῦ Νη, ὀνομάζεται διὰ πασῶν<sup>9</sup> (τῶν φωνῶν) ἢ ὀκτάχορδη ἢ ὀκτάφωνη (ὀκτάβα).

Μουσικές κλίμακες μποροῦμε νὰ σχηματίσουμε μὲ βάση καὶ ἄλλους φθόγγους ἐκτὸς τοῦ Νη· π.χ.:

<sup>6.</sup> Οἱ μελωδίες τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῶν δημοτικῶν κυρίως τραγουδιῶν δὲν χρησιμοποιοῦν μόνο τὶς ὀκτάχορδες κλίμακες, ἀλλὰ καὶ τὸ πεντάχορδο, τετράχορδο καὶ τρίχορδο σύστημα κλιμάκων, τὰ δὲ τραγούδια καὶ δίχορδο.

<sup>7.</sup> Κατὰ τὸν Νικόμαχο (2ος αἰ. μ.Χ., Ἐγχειρίδιον Άρμονικῆς, κεφ. 5), πρῶτος ὁ Πυθαγόρας προσέθεσε τὴν 8η χορδή (ὄγδοο φθόγγο) σχηματίζοντας ἔτσι μιὰ πλήρη κλίμακα.

<sup>8.</sup> Διατονική καλεΐται, διότι ἀποτελεΐται ἀπὸ τοὺς κατάλληλα τοποθετημένους φυσικοὺς τόνους. Προχωρεῖ δηλαδή διὰ τῶν τόνων.

<sup>9.</sup> Ἡ κλίμακα τῶν ὀκτὼ φθόγγων (ἢ χορδῶν κατὰ τοὺς ἀρχαίους μουσικούς) πρὶν ἀπ' τὸν ᾿Αριστόξενο (375/360 π.Χ.;) ὀνομαζόταν ἀρμονία. Μετὰ τὸν ᾿Αριστόξενο ὁ ὅρος αὐτὸς ἀντικαταστάθηκε μὲ τὸν ὅρο «διὰ πασῶν» (τῶν φωνῶν).

$$\begin{split} \Pi\alpha, \, Bo\upsilon, \, \Gamma\alpha, \, \Delta\iota, \, K\epsilon, \, Z\omega, \, N\eta', \, \Pi\alpha' \\ Bo\upsilon, \, \Gamma\alpha, \, \Delta\iota, \, K\epsilon, \, Z\omega, \, N\eta', \, \Pi\alpha', \, Bo\upsilon' \\ \Gamma\alpha, \, \Delta\iota, \, K\epsilon, \, Z\omega, \, N\eta', \, \Pi\alpha', \, Bo\upsilon', \, \Gamma\alpha' \\ \Delta\iota, \, K\epsilon, \, Z\omega, \, N\eta', \, \Pi\alpha', \, Bo\upsilon', \, \Gamma\alpha', \, \Delta\iota' \\ K\epsilon, \, Z\omega, \, N\eta', \, \Pi\alpha', \, Bo\upsilon', \, \Gamma\alpha', \, \Delta\iota', \, K\epsilon' \, \varkappa \lambda\pi. \end{split}$$

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

- 1. Ὁ δάσκαλος ἀπαγγέλλει μελωδικὰ τὴν κλίμακα.
- 2. Κατόπιν τὴν ἀπαγγέλλουν μὲ τὴ βοήθειά του καὶ οἱ μαθητές. Τοῦτο ἐπαναλαμβάνεται ἀρκετὲς φορὲς γιὰ τὴν ἐμπέδωσή της.
- Στή συνέχεια ἀπαγγέλλονται τμήματα τῆς κλίμακας μὲ πρῶτο τὸ πεντάχορδο διάστημα Νη - Δι, κατόπιν τὸ τετράχορδο Νη - Γα καὶ στή συνέχεια ἄλλα τμήματα.
- 4. 'Αφοῦ ἐπιτευχθῆ ἡ ἐκμάθηση τῆς κλίμακας, οἱ μαθητὲς καλοῦνται νὰ διακρίνουν τὸν βαρύτερο ἡ ὀξύτερο δοθέντων φθόγγων.
- 5. Έπισημαίνεται καὶ ἡ θέση τοῦ φθόγγου Ζω, πότε δηλαδὴ ἐκτελεῖται στὴ θέση του καὶ πότε χαμηλότερα, ὅπως ἀπαιτεῖ γενικὰ ἡ ἐλληνικὴ μουσική.

**Σημ.:** Ἡ ἀπαγγελία τῆς κλίμακας, καθώς καὶ ἡ ἀπαγγελία τμημάτων της, πρέπει νὰ προτάσσεται τῶν μαθημάτων γιὰ ἀρκετὸ χρονικὸ διάστημα.

### 3. Διαστήματα - Τόνοι

Μουσικὸ διάστημα ὀνομάζουμε τὴ διαφορὰ ὀξύτητας (ἢ βαρύτητας) ἀνάμεσα σὲ δύο ἀνόμοιους μουσικοὺς φθόγγους διαδοχικοὺς ἢ μὴ διαδοχικοὺς ἤ, μὲ ἄλλα λόγια, τὴν φωνητικὴ ἀπόσταση μεταξὺ δύο ἀνομοίων μουσικῶν φθόγγων. Ἡ φωνητικὴ π.χ. ἀπόσταση ἀπὸ τοῦ φθόγγου Νη μέχρι τοῦ φθόγγου Πα εἶναι ἕνα μουσικὸ διάστημα, καθὼς καὶ ἀπὸ τοῦ Νη μέχρι τοῦ Δι κλπ.

Τὰ μουσικὰ διαστήματα παίρνουν τὸ ὄνομά τους ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς φθόγγους ποὺ τὰ ὁρίζουν, ὅπως π.χ. διάστημα Πα-Βου, διάστημα Νη-Δι κλπ.

Εἰδικότερα τὰ διαστήματα μεταξύ δύο διαδοχικῶν μουσικῶν

φθόγγων ὀνομάζονται καὶ τόνοι.

Οἱ τόνοι (διαστήματα) ποὺ ἀποτελοῦν τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλί μακα εἶναι τριῶν μεγεθῶν καὶ ἐκφράζονται μὲ τοὺς ἀριθμοὺς 12, 10, 8, ὅπως φαίνεται στὴν ἀκόλουθη κλίμακα:

	12	10	8	12	12	10	8	
]	Nη	Πα	Bou I	Γα	Δι	Κε	Ζω΄	Nη′

Οἱ τόνοι ποὺ παριστάνονται μὲ τὸν ἀριθμὸ 12, ἤτοι οἱ

 $N\eta - \Pi\alpha$ 

 $\Gamma \alpha - \Delta \iota$ 

 $\Delta \iota - K \epsilon$ 

όνομάζονται μείζονες.

Οἱ τόνοι πού παριστάνονται μὲ τὸν ἀριθμὸ 10, ἤτοι οἱ

 $\Pi \alpha - Bo \upsilon$ 

 $K\epsilon-Z\omega^{'}$ 

όνομάζονται έλάσσονες. Καὶ οἱ μὲ τὸν ἀριθμὸ 8, ἤτοι οἱ

 $Bov-\Gamma\alpha$ 

 $Z\omega'-N\eta'$ 

έλάχιστοι.

'Απὸ τὴ διάταξη τῶν διαστημάτων παρατηροῦμε ὅτι ἡ ὡς ἄνω κλίμακα ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἴσα τμήματα (τετράχορδα) ποὺ τὰ συνδέει ἕνας μείζων τόνος, ἤτοι:

Νη-Γα, τὸ πρῶτο (χαμηλό) τετράχορδχο (30 τμήματα),

Γα-Δι ὁ συνδετικός (διαζευκτικός) μείζων τόνος (12 τμήματα)

Δι-Νη τὸ δεύτερο (ὑψηλό) τετράχορδο (30 τμήματα). Έπομένως ἡ κλίμακα Νη – Νη΄ ἀποτελεῖται ἀπὸ 72 τμήματα.

Σημ.: α΄) Στὴ δυτικὴ μουσικὴ τὰ διαστήματα παίρνουν ἀριθμητικὴ ὀνομασία, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν φθόγγων ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀπαρτίζονται. Τὸ Νη-Πα διάστημα π.χ. καλεῖται διάστημα δευτέρας, τὸ Νη-Βου διάστημα, τρίτης κ.ο.κ. Ἡ δυτικὴ μουσική, ὡς γνωστόν, χρησιμοποιεῖ ἄλλα ὀνόματα φθόγγων.

- β΄) Στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ἐπιστήμη λαμβάνονται ὑπ' ὄψιν οἱ φωνὲς (τόνοι) τῆς κλίμακας.  $\Gamma$ ι' αὐτὸ γιὰ τὸ διάστημα π.χ. τρίτης ( $N\eta$ -Bου) χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος διφωνία, γιὰ τὸ διάστημα τετάρτης ( $N\eta$ - $\Gamma$ α) τριφωνία κλπ.
- γ') Τοὺς ἀριθμοὺς ποὺ ἐκφράζουν τὰ εἴδη τῶν τόνων τῆς διατονικῆς κλίμακας καθόρισε ὁ Ἀριστόξενος πρὸς διευκόλυνση τῆς ὀργανοχρησίας καὶ τῆς λεγόμενης «μεθαρμογῆς» (μεταφορᾶς μουσικῶν κλιμάκων).

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

- 1. Προσδιορίζουν οἱ μαθητὲς μὲ τὴ βοήθεια τοῦ δασκάλου τὴ διαφορὰ μεταξὺ τῶν ἐννοιῶν τοῦ μουσικοῦ φθόγγου καὶ μουσικοῦ τόνου.
- 2. Προσδιορίζουν σὲ τί ὀφείλεται ἡ διαφορὰ ὀξύτητας μεταξὺ δύο ἀνομοίων μουσικῶν φθόγγων, ἀν τὸ ἔχουν διδαχθῆ (διαφορὰ συχνοτήτων παλμικῶν κινήσεων τοῦ ἡχογόνου σώματος). Στὴν περίπτωση αὐτὴ πρέπει νὰ χρησιμοποιηθῆ καὶ ἔγχορδο μουσικὸ ὄργανο.
- 3. 'Ασκοῦνται οἱ μαθητὲς στὴν εὕρεση διαστημάτων μεγαλυτέρων τοῦ ἑνός, ἀπὸ δοθέντες μουσικοὺς φθόγγους, προφορικὰ καὶ μελωδικά.
- 4. Ἡ φυσική διατονική κλίμακα τοῦ Νη: Γιατί ὀνομάζεται ἔτσι ἀπὸ ποιά εἴδη τόνων ἀποτελεῖται, μεταξὺ ποιῶν φθόγγων βρίσκονται αὐτά;
- 5. Πόσα τμήματα (ἢ μόρια) ἔχει ἡ κλίμακα, πόσα τὰ 4/χορδα καὶ πόσα τὰ 5/χορδα;

# 4. Μαρτυρίες τῶν φθόγγων

Στὰ μουσικὰ κείμενα οἱ φθόγγοι ἔχουν ἰδιαίτερα σύμβολα ποὺ τοὺς ὑποδηλώνουν, τοὺς «μαρτυροῦν». Τὰ σύμβολα αὐτὰ λέγονται μαρτυρίες τῶν φθόγγων. Οἱ μαρτυρίες τῶν φθόγγων τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακας εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

Αὐτὲς οἱ μαρτυρίες, ἐπειδὴ ὑποδηλώνουν τοὺς φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακας, ὀνομάζονται διατονικές. ἀποτελοῦνται, ὅ-πως βλέπουμε, ἀπὸ δύο σύμβολα (σημάδια), ἤτοι ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ

γράμμα τοῦ φθόγγου ποὺ δηλώνουν (ἄνω), καὶ ἀπὸ τὸ λεγόμενο μαρτυρικὸ (κάτω). Τὰ μαρτυρικὰ σύμβολα εἶναι μιὰ στενογραφική παράσταση τοῦ ἤχου ποὺ θεμελιώνεται στὸν ἀντίστοιχο φθόγγο. Παραθέτουμε τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη μὲ τοὺς ἀριθμοὺς τῶν διαστημάτων καὶ τὶς μαρτυρίες τῶν φθόγγων της.

	12	10	8	12	12	10	8
Å	1	r (	8 1 8 1	7 /	Š	ж 2 Ÿ Э	v 22

Έκτὸς τῶν διατονικῶν μαρτυριῶν τῶν φθόγγων ἔχουμε καὶ ἄλλες γιὰ τοὺς χρωματικοὺς ἤχους.

$$\Gamma_{i} \dot{\alpha} \ \tau \dot{\delta} \nu \ \beta' \ \tilde{\eta} \chi o : \qquad \qquad \underbrace{\nu}_{\sigma} \ \overset{\pi}{\sigma} \ \overset{G}{\smile} \ \overset{\Gamma}{\sigma} \ \overset{\Delta}{\smile} \ \overset{\varkappa}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{\sigma}$$

$$\times \alpha \dot{i} \ \gamma_{i} \dot{\alpha} \ \tau \dot{\delta} \nu \ \pi \dot{\lambda}. \ \tau o \tilde{\upsilon} \ \beta' : \qquad \underbrace{\pi}_{\sigma} \ \overset{G}{\smile} \ \overset{\Gamma}{\sigma} \ \overset{\Delta}{\smile} \ \overset{\varkappa}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{\sigma} \ \overset{\nu'}{\sigma} \ \overset{\nu'}{\sigma} \ \overset{\kappa'}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{\sigma} \ \overset{\nu'}{\sigma} \ \overset{\kappa'}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{\sigma} \ \overset{\varkappa'}{$$

Οὐσιαστικὰ εἶναι δύο γιὰ κάθε ἦχο, ποὺ ἐναλλάσσονται διαδοχικὰ στοὺς φθόγγους τῆς ἀντίστοιχης κλίμακας. Οἱ ἐναρμόνιες εἶναι ὅμοιες μὲ τὶς διατονικὲς μαρτυρίες μὲ ἐναλλαγὴ σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις τοῦ μαρτυρικοῦ (τοῦ κάτω) σημαδιοῦ.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

- 1. Οἱ μαθητὲς στὴν παροῦσα φάση τῶν μαθημάτων ἀσχολοῦνται μόνο μὲ τἰς διατονικὲς μαρτυρίες, τἰς ὁποῖες γράφουν στὸ τετράδιό τους καὶ στὴ συνέχεια τἰς μαθαίνουν.
- 2. Μαθαίνουν τὰ εἴδη τῶν τόνων καὶ ἀπομνημονεύουν τὶς θέσεις τους.
- 3. Προσδιορίζουν καὶ μαθαίνουν τὸ ἀριθμητικὸ μέγεθος τῆς κλίμακας, τῶν 4/χόρδων καὶ 5/χόρδων.
- 4. Τί φανερώνουν οἱ μαρτυρίες;
- 5. 'Απὸ τί ἀποτελοῦνται;
- 6. Πόσων είδῶν μαρτυρίες ἔχουμε;

## 5. Έκταση τῆς μουσικῆς κλίμακας. Τόποι φωνῆς

Ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ ἔχει μεγαλύτερη ἔκταση ἀπὸ μιὰ ὀκτάβα· καλύπτει περίπου τρεῖς ὀκτάχορδες κλίμακες, τὶς ὁποῖες οἱ ἀρχαῖοι Ἦληνες μουσικοὶ ἐχώριζαν σὲ τρία ἄνισα τμήματα ποὺ τὰ ὀνόμα- ζαν τόπους φωνῆς 10. Οἱ μελωδίες ὅμως τῶν ἐκκλησιαστικῶν μας ἀσμάτων καθὼς καὶ τῶν δημοτικῶν (πλὴν τῶν ὀργανικῶν μελωδιῶν) δὲν ξεπερνοῦν τὶς δύο ὀκτάχορδες κλίμακες. Ἦτσι ἔχουμε μαρτυρίες μουσικῶν φθόγγων χαμηλότερων τῆς βάσης Καὶ ὑψηλότερων (ὀξύτερων) τῆς κορυφῆς της χ΄. Οἱ μαρτυρίες αὐτὲς δὲν διαφέρουν ἀπὸ τὶς προηγούμενες, ἐκτὸς τῆς μαρτυρίας τοῦ κάτω Ζω (૩). Πρὸς διάκρισιν ὅμως οἱ χαμηλότερες τούτου γράφονται ἀντίστροφα: ૧٠ ος τὰ κλπ., οἱ δὲ ὀξύτερες, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν μαρτυρίῶν τοῦ ἄνω Ζω΄ καὶ Νη΄, λαμβάνουν μιὰ κεραία (ὀξεῖα): Σ΄ ν΄ π΄ δ΄ τ΄ Δ΄ κ΄ καὶ πέραν τούτων δύο κεραῖες: χ΄ τὰ η ς τὰ η καὶ πέραν τούτων δύο κεραῖες:

ሬ" ν" π" 6" Γ" Δ" ½" χλπ. γ 11 q γ 11 ሺ q

Χαμηλὸς (βαρύς) τόνος φωνῆς					Μέσος τόνος φωνῆς							Ύψηλὸς (ὀξύς) τόνος φωνῆς				Ύπεροξὺς τόνος φωνῆς							
8	12	10	8	12	12	10	8	12	10	8	12	12	10	8	12	10	8	12	12	10	8	12	
$\sim$	Ŷ	q π	γ ' 6	۳, ا	Λ	<b>9</b> .	<b>2</b>	Å.	<del>k</del> q	6 %	าา	Å	x i	% '	۷′ ۱٦	π' 9 '	6' )x ?	ر الم	۵′ : آر	χ′ ? <b>Ϋ</b> ?		y" :	κ" 9

<sup>10.</sup> Τὰ διάφορα ὅργανα παράγουν περισσότερες ὀκτάβες, ὅμως ἡ ἀνθρώπινη ἀκουστικὴ αἴσθηση δὲν μπορεῖ νὰ ἀντιληφθῆ τοὺς φθόγγους πέραν τῶν ἑπτὰ κλιμάκων (49 περίπου φθόγγοι).

Σημ.: Στὸν μέσο τόπο φωνῆς ( $\frac{z}{4} - \frac{z}{4}$ ) οἱ βυζαντινοὶ μουσικοὶ θεμελίωναν τοὺς ἤχους τῶν μελῶν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Οἱ παρατηρούμενες σήμερα ἐξαιρέσεις ὀφείλονται σὲ μίμηση τῆς κοσμικῆς ἡ ἐξωτερικῆς μουσικῆς. Ἐξωτερικὴ μουσικὴ ὀνομάστηκε στὴν ἀρχὴ ἡ ἔντεχνη κοσμικὴ μουσικὴ ποὺ συνέθεταν οἱ μουσικοὶ τῆς Πόλης (μετὰ τὸ 1650) καὶ κατόπιν ὁ ὅρος περιέλαβε κάθε εἶδος μὴ ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς.

Ό χαμηλὸς τόνος φωνῆς ὀνομαζόταν ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς ὑπατοειδὴς (τῆς ὑπάτης, τῆς ὑψηλοτάτης θέσεως). Ὁ μέσος τόπος φωνῆς, μεσοειδὴς καὶ ὁ ὑψηλὸς τόπος, νητοειδὴς (τῆς κατωτάτης θέσεως). Ὁ περίεργος αὐτὸς χαρακτηρισμὸς τῶν χαμηλῶν φθόγγων ὡς ὑπατοειδῶν καὶ τῶν ὑψηλῶν ὡς νητοειδῶν ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ὀργανοπαῖχτες κρατοῦσαν τὰ ἔγχορδα ὄργανα, ὅταν ἔπαιζαν, ὅρθια, ὥστε στὸ κάτω μέρος τοῦ ὀργάνου νὰ παράγωνται οἱ ὀξεῖς φθόγγοι καὶ στὸ ἀνω μέρος οἱ βαρεῖς (χαμηλοί) φθόγγοι. Κατόπιν οἱ χαρακτηρισμοὶ αὐτοὶ δόθηκαν καὶ στὶς ἀντίστοιχες μαρτυρίες. Ἦτσι οἱ κάτω

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

- 1. Γράφεται ή δὶς διαπασῶν (Δ Δ Δ) κλίμακα στὸν πίνακα καὶ τὴν ἀντιγράφουν οἱ μαθητὲς στὸ τετράδιο.
- 2. Έκφωνοῦνται ἀπὸ τοὺς μαθητὲς μὲ τὴ βοήθεια τοῦ δασκάλου ἢ καὶ καταλλήλου ὀργάνου οἱ φθόγγοι της φυσικὰ καὶ ἀβίαστα.
- 3. Έκφωνοῦνται τὰ τμήματα τῆς δὶς διαπασῶν.

τοῦ  $\frac{z}{z}$  (συμπεριλαμβανομένου),  $\frac{q}{x}$   $\frac{d}{d}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{2}{x}$   $\frac{d}{x}$  κλπ. ὀνομάστηκαν ὑπατοειδεῖς, οἱ  $\frac{z}{y}$   $\frac{\pi}{q}$   $\frac{\delta}{x}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{\Delta}{n}$   $\frac{z}{n}$  μεσοειδεῖς καὶ οἱ  $\frac{z}{y}$   $\frac{z}{2}$   $\frac{z}{y}$   $\frac{\sigma}{q}$   $\frac{\Delta}{n}$  κλπ. νητοειδεῖς. Οἱ ἄνω τοῦ  $\frac{z}{q}$ , ἐπειδὴ ἀνήκουν στὸν ὑπεροξὺ τόνο φωνῆς,  $\frac{z}{y}$   $\frac{z}{2}$   $\frac{z}{q}$  κλπ., ὀνομάστηκαν ὑπεροξεῖς.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

## ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ή βυζαντινή ἐκκλησιαστική μουσική ἔχει ἰδιαίτερο γραφικό σύστημα, μὲ τὸ ὁποῖο ἀποτυπώνει τὰ μέλη της. Τοῦτο ὀνομάζεται μουσική σημειογραφία ἢ παρασημαντική<sup>11</sup>. Τὸ σύστημα αὐτὸ χρησιμοποιεῖ δικά του σύμβολα ποὺ ὀνομάζονται χαρακτῆρες, σημεῖα ἢ σημάδια.

Στὸ πλῆρες γραφικό της σύστημα ή βυζαντινή μουσική περιλαμβάνει τοὺς χαρακτῆρες, τὶς μαρτυρίες, στὶς ὁποῖες ἀναφερθή-καμε, τὶς ὑφέσεις καὶ διέσεις, τὶς φθορὲς καὶ χρόες.

## XAPAKTHPEΣ

Οἱ χαρακτῆρες περιλαμβάνουν: Τοὺς χαρακτῆρες ποσότητας ἢ φωνητικοὺς χαρακτῆρες Τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες καὶ Τοὺς χαρακτῆρες ποιότητας ἢ ἔκφρασης.

# 1) Ποσοτικοί ή φωνητικοί χαρακτήρες

Οἱ φωνητικοὶ ἢ ποσοτικοὶ χαρακτῆρες δείχνουν τὶς τρεῖς κινήσεις τῆς φωνῆς, ἰσότητα, ἀνάβαση καὶ κατάβαση καθώς καὶ τὸ ποσὸν ἀνάβασης καὶ κατάβασης, εἶναι δὲ οἱ ἀκόλουθοι:

<sup>11.</sup> Ὁ ὅρος γιὰ πρώτη φορὰ ἀπαντᾶται στὸν Ἀριστόξενο (Άρμ. Στοιχ. ΙΙ, 39, 6).

α') Ένας χαρακτήρας ἰσότητας:

Τὸ Ίσον

β') Πέντε χαρακτῆρες ἀνάβασης  $^{12}$  (ἀνιόντες):

Τὸ Ὀλίγον	_	1
Ή πεταστὴ	•	1
Τὰ Κεντήματα	**	1
Τὸ Κέντημα	•	2
Ή Ύψηλή	,	4

γ') Τέσσερες χαρακτῆρες κατάβασης (κατιόντες):

Ή Άπόστροφος	~	1
Τὸ Ἐλαφρὸν	<b>C</b>	2
Ή Υπορροή		1+1
Ή Χαμηλή	4	4

Οἱ ποσοτικοὶ χαρακτῆρες δὲν ὑποδηλώνουν ὁρισμένο φθόγγο, ἀλλὰ τὸ ποσὸν τῶν φθόγγων (φωνῶν) ἀνάβασης καὶ κατάβασης σὲ κάθε περίπτωση.

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

- 1. Γράφονται οἱ χαρακτῆρες στὸν πίνακα καὶ ἐξηγοῦνται. Κατόπιν τοὺς ἀντιγράφουν οἱ μαθητὲς στὸ τετράδιο.
- 2. Ὁ δάσκαλος ἐπιμένει κατὰ τὴν παροῦσα ἐνότητα στὴν ἐκμάθηση τῶν

<sup>12.</sup> Μὲ τὴν καθιέρωση τῶν σημαδιῶν τῆς νέας μεθόδου τῆς μουσικῆς γραφῆς (1814), τὰ ὁποῖα κατὰ τὸ πλεῖστον ἐλήφθησαν ἀπὸ τὴν παλαιὰ μουσικὴ σημειογραφία, παρέμεινε σὲ χρήση γιὰ κάποιο χρονικὸ διάστημα καὶ ἡ Ὀξεῖα (—), σημάδι ποιότητας μιᾶς φωνῆς μὲ ὀξύτητα, ἡ ὁποία κατόπιν ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ Ὁλίγον — (βλ. καὶ σημ. σελ. 125). Τῆς Ὀξείας ἡ ἐκτέλεση συνεχίζεται ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς Ἱεροψάλτες.

- χαρακτήρων Ίσου, Όλίγου καὶ Ἀποστρόφου ποὺ θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὶς πρῶτες ἀσκήσεις. Μὲ τὴν πρόοδο τῶν μαθημάτων συντελεῖται καὶ ἡ ἐκμάθηση τῶν ὑπολοίπων.
- 3. Πάντοτε ἀνατίθεται ὡς ἐργασία σὲ κάθε μάθημα, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, καὶ ἡ ἀντιγραφὴ κάποιων ἀσκήσεων ἡ καὶ ὕμνων.

# 2. Χρόνος. Χρονική διάρκεια τῶν φθόγγων καὶ τῶν φωνητικῶν (ποσοτικῶν) χαρακτήρων

Στή μουσική χρόνος ὀνομάζεται ή χρονική διάρκεια ποὺ ἀπαιτεῖται γιὰ τὴν ἀπαγγελία ἐνὸς μουσικοῦ φθόγγου. Τὸ μῆκος αὐτῆς τῆς χρονικῆς διάρκειας τὸ καθορίζει ἡ χρονική ἀγωγή. Γνωρίζουμε ὅτι κάθε φωνητικὸς χαρακτήρας (πλὴν τῆς ὑπορροῆς) ἔχει χρονικὴ ἀξία ὅση καὶ ἔνας μουσικὸς φθόγγος. Ἐπομένως γιὰ τὴν ἀπαγγελία ἑνὸς φωνητικοῦ χαρακτήρα θὰ δαπανήσουμε τὴ χρονικὴ διάρκεια τοῦ ἀντίστοιχου φθόγγου. Αὐτὴ ὑπολογίζεται ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἀρχίζουμε τὴν ἀπαγγελία τοῦ φθόγγου μέχρι τὴν ἔναρξη τῆς ἀπαγγελίας τοῦ ἀμέσως ἑπομένου φθόγγου. Ὁ χρόνος αὐτὸς ἐπισημαίνεται μὲ μία κίνηση τοῦ χεριοῦ (ἡ ἄλλου μέσου), θέση ↓ ἡ ἄρση ↑.

'Απὸ τοὺς ἀρχαίους αὐτὸς ὁ χρόνος (τῆς θέσεως ἡ τῆς ἄρσεως) ὀνομαζόταν «πρῶτος ἡ βραχὺς» χρόνος, καὶ αὐτὸν τὸν ὅρο θὰ χρησιμοποιοῦμε στὴ συνέχεια.

Στὰ θεωρητικὰ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὀνομάζεται συνήθως «ἕνας χρόνος» ἢ «ἕνας ἀπλὸς χρόνος».

Μὲ τὸν συνδυασμό τῶν ἀπλῶν χρόνων (πρώτων ἢ βραχέων) δημιουργοῦνται τὰ διάφορα ρυθμικὰ σχήματα ἢ πόδες, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχαία ὁρολογία.

Βασικὰ σχήματα, ἀνάλογα μὲ τοὺς χρόνους ποὺ τὰ ἀποτελοῦν καὶ τὰ ὁποῖα θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὶς ἑπόμενες ἀσκήσεις παραλλαγῆς καὶ μέλους, εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

α') Δίσημο ρυθμικό σχημα (2/σημος ρυθμός) ὁ ἀπαρτιζόμενος ἀπὸ δύο χρόνους (καὶ δύο ρυθμικὲς κινήσεις):

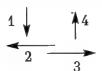


β΄) Τρίσημο ρυθμικό σχήμα (3/σημος ρυθμός), ὁ ἀπαρτιζόμενος ἀπό τρεῖς χρόνους καὶ τρεῖς ρυθμικές κινήσεις:



Θέση - Άρση, Άρση

γ΄) Τετράσημο ρυθμικό σχῆμα (4/σημος ρυθμός) ὁ ἀπαρτιζόμενος ἀπὸ τέσσερες χρόνους (καὶ τέσσερες ρυθμικὲς κινήσεις):



Οἱ χρόνοι τῶν ρυθμῶν ἐπισημαίνονται μὲ κινήσεις τοῦ χεριοῦ ἢ ἄλλου μέσου ποὺ καλοῦνται καὶ σημεῖα, γι' αὐτὸ καὶ τὰ ρυθμικὰ σχήματα καλοῦνται δίσημα, τρίσημα κλπ.

Τὸ χώρισμα τῶν ρυθμικῶν σχημάτων ἢ ρυθμικῶν ποδῶν (πόδες λέγονται, ἐπειδὴ οἱ ἀντίστοιχοι χρόνοι ἔχουν σχέση μὲ τὰ βήματα τοῦ χοροῦ) σημαίνεται μὲ κάθετες γραμμὲς ποὺ ὀνομάζονται διαστολές, ἐπειδὴ διαστέλλουν (ξεχωρίζουν) τὸ ἔνα ἀπὸ τὸ ἄλλο τὰ ρυθμικὰ σχήματα. Οἱ μετὰ τὴ διαστολὴ φωνητικοὶ χαρακτῆρες ἐκτελοῦνται στὴ θέση (τονιζόμενοι ἐλαφρὰ περισσότερο τῶν ἄλλων) καὶ οἱ ὑπόλοιποι στὴν ἄρση.

Υπάρχουν καὶ ἄλλοι ρυθμοί, ὅπως 5/σημοι, 6/σημοι, 7/σημοι κ.ἄ., κατάλληλοι γιὰ δημοτικὰ τραγούδια. Κάποιοι ἀπ' αὐτούς,

σπανίως, παρεμπιπτόντως καὶ σὲ ἄλλη βάση ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, χρησιμοποιοῦνται στὰ βυζαντινὰ μουσικὰ κείμενα<sup>12</sup>.

 $\Gamma$ ιὰ τοὺς ρυθμοὺς παρατίθεται σχετική ἑνότητα στὸ τρίτο μέρος τοῦ παρόντος  $\beta$ ιβλίου.

#### AEKHERIE

'Ασκοῦνται οἱ μαθητὲς στὶς κινήσεις 2/σήμου, 3/σήμου καὶ 4/σήμου ρυθμοῦ ἐκφωνώντας τοὺς φθόγγους τῆς κλίμακας.

# 3. Χρήση τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων (Μουσική ἀνάγνωση)

Χρήση Ίσου 'Ολίγου \_\_\_\_\_' 'Αποστρόφου ¬<sup>13</sup>

<sup>12.</sup> Τὰ τραγούδια βασίζονται στὸν μελικό προσωδιακό ρυθμό, τὰ δὲ βυζαντινὰ μουσικὰ μέλη στὸν τονικὸ ρυθμό, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις μελικοῦ καὶ προσωδιακοῦ ρυθμοῦ. Βλ. Γ΄ μέρος περὶ ρυθμοῦ.

<sup>13.</sup> Καὶ τὰ τρία σημάδια, Ἱσον, Ὁλίγον καὶ ᾿Απόστροφος, προέρχονται ἀπὸ τὸ παλαιὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα, δηλαδὴ τὸ πρῶτο σύστημα γραφῆς τῆς ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀναγνωσμάτων ποὺ ἀκολουθοῦσε τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση. Τὸ Ὀλίγον προέρχεται ἀπὸ τὸ σημεῖο τῆς μακρᾶς συλλαβῆς. Κατὰ τὸν ἱερομόναχο Γαβριὴλ τὸ Ὀλίγον εἶναι «τὸ πρῶτον καὶ ἀρχαῖον σημάδιον». «Τὸ Ὀλίγον λέγεται καὶ μακρόν» (ΕΒΕ 2766, φ. 15). «Τὸ Ὀλίγον... μὲ ταπείνωσιν ἀναβαίνει ὀλίγον ὀλίγον πολλὲς φωνές, ὅσες θέλει, κατὰ πῶς ἀναβαίνει τινὰς εἰς τὴν σκάλαν» (Ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης, ΕΒΕ 968, φ. 46).

Ή Άπόστροφος προέρχεται ἀπὸ τὰ σημάδια τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς προσωδίας ποὺ ονομάζονταν «πάθη», ἤτοι σημάδια γιὰ τὶς ἰδιαιτερότητες ποὺ παρουσιάζονταν στὶς καταλήξεις τῶν λέξεων. Ἀργότερα χρησιμοποιήθηκε καὶ στὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα.

Τὸ Ἰσον καθιερώθηκε ἀργότερα ὡς συνέχεια τοῦ παλαιοῦ σημαδιοῦ τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος ποὺ εἶχε τὸ ὄνομα «καθιστή» ( $\sim$ ).

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

- ρ. 2/σημος
  6. γ | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | -
- 8. γ | - | - | - | - | - | - | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | -

# Χρήση Υφέν<sup>14</sup> 👅 καὶ τῆς Κορώνας 🤝

Ι. Τὸ Ὑφὲν εἶναι μιὰ καμπύλη γραμμὴ ποὺ ἑνώνει δύο διαδοχικοὺς χαρακτῆρες τῆς αὐτῆς ὀξύτητας. Ἀπαγγελλεται μόνον ὁ πρῶτος στὸν ὁποῖον προστίθεται καὶ ἡ χρονικὴ διάρκεια τοῦ δευτέρου.

$$\pi.\chi.$$
 of  $N_{\eta}$ 

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

14. 
$$\nu$$
 |  $\kappa$  |

<sup>14.</sup> Τὸ Ὑφὲν (= ὑπὸ ἕν > ὑπ' ἕν > ὑφέν) εἶναι σημάδι τῆς ἀρχαίας προσωδίας καὶ προέρχεται, ὅπως καὶ ἡ Ἀπόστροφος, ἀπὸ τὰ λεγόμενα πάθη αὐτῆς.

ρ. 2/σημος

15. 
$$\bigvee_{A} \bigcap_{\alpha} \bigcap_{\gamma i} \bigcap_{\epsilon} \bigcap_{\sigma \cup \Theta \epsilon} \bigcap_{\sigma \cup \sigma} \bigcap_{\sigma \cup \sigma} \bigcap_{\gamma i} \bigcap_{\pi \rho \epsilon} \bigcap_{\sigma \beta \epsilon \cup \epsilon} \bigcup_{\sigma \cup \sigma} \bigcap_{\sigma \cup \sigma}$$

ΙΙ. Ἡ Κορώνα (Κορωνίς)  $^{\circ}$  (σημεῖο τονῆς $^{15}$  κατὰ τοὺς ἀρχαίους), ὁρίζει τὴν κατὰ βούληση παραμονὴ τοῦ μέλους  $\sigma$  ἕνα φθόγγο.

## 4. Χρονικοί χαρακτήρες που αυξάνουν τον χρόνο

Χρονικοὶ χαρακτῆρες γενικὰ ὀνομάζονται οἱ χαρακτῆρες (σημάδια) ποὺ δείχνουν αὕξηση ἢ μείωση τοῦ χρόνου τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων.

Στὴν παροῦσα ἑνότητα θ' ἀσχοληθοῦμε μόνο μὲ τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες ποὺ αὐξάνουν τὸν χρόνο καὶ οἱ ὁποῖοι εἶναι:

<sup>15.</sup> Τονή ἐπιμήκυνση ἑνὸς φθόγγου χρονικά. Ὁ ἀρχαῖος θεωρητικὸς τῆς μουσικῆς Κλεονείδης (2ος μ.Χ. αἰ.) στὸ ἔργο του Εἰσαγωγή άρμονική (14, 5) γράφει: «Τονὴ ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς», ἤτοι: Τονὴ εἶναι ἡ παραμονὴ τῆς φωνῆς ἐπὶ περισσότερο χρόνο σὲ μιὰ ἐκφορά της. Οἱ Βυζαντινοὶ μουσικοὶ χρησιμοποιοῦσαν στὶς καταλήξεις ὡς σημεῖο τονῆς τὸ «ἀπόδομα» —, τὸ ὁποῖο χρησιμοποίησε στὴ νέα μουσικὴ γραφὴ ὁ Ἐμμ. Φαρλέκας στὸ βιβλίο του «Μεγάλη Ἑβδομάς».

Μὲ τὴν τονὴ λοιπὸν οἱ συλλαβὲς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου μποροῦν, ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ μέλους, νὰ ἐπιμηκυνθοῦν χρονικά. Ἡ μουσική, κατὰ τὸν Διονύσιο τὸν Ἁλικαρνασσέα, ἱστοριογράφο καὶ δάσκαλο τῆς ρητορικῆς (1ος π.Χ. αἰ.) «τὰς λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν».

Τὸ Κλάσμα 1 χρόνος
Ἡ Ἡ Απλὴ . 1 » (δηλ. ὀξεῖα /)
Ἡ Διπλὴ . 2 χρόνοι (δηλ. ὀξεῖα //) κλπ.
Ἡ Τριπλὴ . 3 »
Ἡ Τετραπλὴ . 4 » κλπ.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

18.  $\nu$  |  $\nu$  |

ρ. 3/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος με εξαιρέσεις 3/σήμου

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος

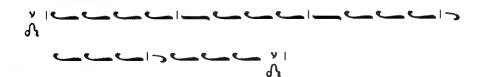
## 5. Τὰ σχήματα τοῦ 3/σήμου καὶ 4/σήμου ρυθμοῦ

α') Τὰ σχήματα τοῦ 3/σήμου ρυθμοῦ

Ι. Σχήμα ἀναλυμένης μορφής ι \_\_\_\_

ΙΙΙ. Σχημα ιάμβου ι

β΄) Τὰ σχήματα τοῦ 4/σήμου ρυθμοῦ



<sup>16.</sup> Οἱ ὅροι τροχαῖος, ἴαμβος κλπ., ἔχουν σχέση μὲ τὸ σύστημα τῆς ἀρχαίας προσωδιακῆς ρυθμοποιίας, ἡ ὁποία διασώζεται στὴ δημοτική μας μουσικὴ παράδοση καὶ σὲ κάποιες περιπτώσεις καὶ σὲ ἐκκλησιαστικὰ μέλη.

ΙΙ. Σχημα σπονδείου ι

ΙΙΙ. Σχημα ἀναπαίστου ι

VI. Σχημα ἀμφίβραχυ ι — — — — ι

Σημ.: Οἱ ἀσκήσεις 3/σημου καὶ 4σημου ρυθμοῦ πρέπει νὰ διδάσκωνται καὶ μὲ δύο κινήσεις ἤτοι τρεῖς χρόνοι στὴ θέση καὶ τρεῖς στὴν ἄρση γιὰ τὸν 3/σημο καὶ 2 χρόνοι στὴ θέση καὶ 2 στὴν ἄρση γιὰ τὸν 4σημο.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 3/σημος

ρ. 3/σημος

p. 3/onuos

ρ. 3/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 4/σημος

32. V | - - - | - - - - | - - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - | - - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - | - - | - | - - | - | - - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | -

Xρήση τῆς  $\Pi$ εταστῆς  $\checkmark$   $^{17}$ 

Ή Πεταστὴ ἀνεβαίνει μία φωνὴ μὲ πέταγμα πρὸς τοὺς πάνω ἀπ' αὐτὴν φθόγγους. Ἐπομένως εἶναι ποσοτικὸς καὶ συγχρόνως ποιοτικὸς φωνητικὸς χαρακτήρας. Ἡ ποιοτική της ἐνέργεια φαίνεται καλύτερα κατὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν μουσικῶν κειμένων (βλ. καὶ σελ. 120).

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

<sup>17.</sup> Ἡ Πεταστὴ προέρχεται ἀπὸ τὴ δασεῖα τοῦ παλαιοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος ποὺ παρουσιάζεται μὲ τὸ ὄνομα «κρεμαστὴ ἀπ᾽ ἔξω» (ァ/). ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τὸ σημάδι φαίνεται ὅτι προέρχεται ἀπ᾽ τὴν ἀρχαία ἀλφαβητικὴ μουσικὴ σημειογραφία ἤτοι ἀπὸ τὸ ἡμιάλφα ἀριστερὸ ἄνω νεῦον (χ) (Βλ. πίνακες ἀλυπίου. Τὰ διαλαμβανόμενα στὴν «ἀκρίβεια κλπ.» (ΕΒΕ 965, φ. 8β, 9) ὅτι ἡ πεταστὴ (πετασθή) ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία σημάδια, τὸ Ἰσον, τὸ Ὀλίγον καὶ τὴν Ὀξεῖα, δὲν ἀνταποκρίνονται στὴν πραγματικότητα).

# Χρήση τῶν Κεντημάτων 🔌 18

Τὰ Κεντήματα ἀνέρχονται ὁμαλὰ μιὰ φωνὴ καὶ προφέρονται δεμένα μὲ τὸν προηγούμενο φωνητικὸ χαρακτήρα σὲ μία συλλαβή.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

38. 
$$\nu \mid \underbrace{\sim}_{\Sigma_{0l}} \mid \underbrace{\sim}_{K_{U}} \mid \underbrace{\sim}_{\alpha_{l}} \mid \underbrace{\sim}_{\epsilon} \mid \underbrace{\wedge}_{\Lambda} \mid$$

ρ. 4/σημος με έξαιρέσεις

19. Τὸ σημάδι κάτω ἀπὸ τὸ Ὀλίγο λέγεται Ψηφιστὸ καὶ εἶναι ποιοτικὸ σημάδι (ἐδῶ τονιστικό). Βλ. καὶ σελ. 110.

<sup>18.</sup> Καὶ τὰ Κεντήματα προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐκφωνητικὸ σύστημα ὅπου τὰ συναντᾶμε μὲ τὸ σχῆμα - ἢ : καὶ τὸ ἴδιο ὄνομα. Παρουσιάζονται δὲ μαζὶ μὲ τὸ κέντημα (•) στὴ μουσικὴ γραφὴ κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο.

Σημ.: 'Από δῶ καὶ ὕστερα ἀρχίζει παράλληλα καὶ ἡ διδασκαλία ἀσμάτων ἀπ' τὴ δημοτική μας μουσικὴ παράδοση, ὅπως περιλαμβάνονται στὸ β΄ μέρος τοῦ παρόντος τεύχους. Μετὰ τὶς παραπάνω, λοιπόν, ἐνότητες διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 1-5 τραγούδια, σελ. 192-194.

Χρήση τῆς Υπορροῆς 📭 20

Ἡ Ὑπορροὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο Ἀποστρόφους καὶ ἐπομένως ἀπαγγέλλεται σὲ δύο χρόνους. Κάτω ἀπ' τὴν Ὑπορροὴ δὲν τίθεται συλλαβή, ἀλλὰ ἐπεκτείνεται σ' αὐτὴ τὸ μέλος τοῦ προηγούμενου φωνητικοῦ χαρακτήρα.

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 3/σημος

Ἡ ἴδια ἄσκηση ἀναλυμένη:

<sup>20.</sup> Τὸ ὄνομα τῆς Ὑπορροῆς προέρχεται ἀπὸ τὸ ρῆμα ρέω, ἐπειδὴ κατὰ τὴν παλαιὰ θεωρητικὴ χειρόγραφη παράδοση προφέρεται «ταχέως». Οἱ δύο φωνές της ρέουν ταχέως, κατέρχονται μὲ βιασύνη. Προέρχεται ἀπὸ τὰ σημάδια τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς. Τὴν Ὑπορροὴ τότε οἱ μουσικοὶ τὴν χαρακτήριζαν ὡς «σύντομον τοῦ φάρυγγος κίνησιν» ἐμμελῆ καὶ εὔηχη. Στὴ μέθοδο τοῦ Χαλκεοπούλου διαβάζουμε (φ. 13α): «Λάβε καὶ τὴν μαύρην ἀπορροὴ δς ἔχει δύο φωνὰς κατιούσας γουργουριστάς· καὶ γουργουριστά ταις πέσε».

ρ. 4/σημος

"Όταν κάτω ἀπ' τὴν Υπορροὴ τίθεται Άπλὴ ἢ Διπλὴ ἢ Τριπλή, τότε οἱ χρόνοι αὐτοὶ ὑπολογίζονται στὸν δεύτερο χαρακτήρα της.

$$\mathbf{i} = \mathcal{I}$$
,  $\mathbf{i} = \mathcal{I}$ ,  $\mathbf{i} = \mathcal{I}$ 

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 4/σημος

Ἡ ἴδια ἄσκηση ἀναλυμένη:

ρ. 4/σημος

## 6. Παύσεις ή σιωπές <sup>21</sup>

Οἱ παύσεις εἶναι χρονικὰ σημάδια ποὺ ὁρίζουν ὅτι ἡ χρονική τους ἀξία πρέπει νὰ δαπανᾶται σὲ σιωπή. Τὰ ὀνόματά τους εἶναι ἀριθμητικὰ ποὺ δηλώνουν τὴ χρονική τους ἀξία. ἀποτελοῦνται ἀπὸ τὴ Βαρεῖα (δάνειο ἀπὸ τὰ ποιοτικὰ σημάδια) καὶ δίπλα τόσες τελεῖες (Ἡπλές), ὅσοι εἶναι οἱ χρόνοι σιωπῆς.

Παύσεις:

Οἱ μιχρότερες τοῦ ἐνὸς χρόνου παύσεις ἐξετάζονται στὴ σελ. 99.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος
47. γ | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν |

ρ. 3/σημος
48. γ | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | - ν | -

<sup>21.</sup> Οἱ ἀρχαῖοι Ἦληνες μουσικοὶ ὀνόμαζαν τὴν παύση τοῦ ἑνὸς (πρώτου) χρόνου Λεῖμμα καὶ τὴν σήμαιναν μὲ τὸ πρῶτο γράμμα τῆς λέξεως αὐτῆς (Λ). Μὲ τὸν ὅρο λεῖμμα οἱ πυθαγόρειοι δήλωναν τὸ «ἔλαττον» (τὸ μικρότερο) ἡμιτόνιο, ἐπειδὴ μοίραζαν τὸν τόνο σὲ δύο ἄνισα ἡμιτόνια. Τὸ μεγαλύτερο τὸ ὀνόμαζαν ἀποτομή. Σὲ συνδυασμὸ δὲ τοῦ Λ μὲ τὰ σημάδια τοῦ χρόνου ἐσήμαιναν τὰ εἴδη τῶν παύσεων ὡς ἀκολούθως:

παύση ένὸς πρώτου χρόνου.				
παύση δίχρονη (ένὸς μακροῦ χρόνου).	7			
παύση τριῶν χρόνων.	7			
παύση τεσσάρων χρόνων.	$\prec$			
παύση πέντε χρόνων.	<del>\</del>			

ρ. 4/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 2/σημος με έξαιρέσεις

54. 
$$v$$
 |  $\sum_{\epsilon} v$  |  $v$  |

Τὰ σημάδια Κόμμα ' καὶ Σταυρὸς  $^{+22}$ ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος κλασματικῶν παύσεων. Σημαίνουν ἀναπνοὴ κατὰ τὸ  $^{1}$ /4 καὶ τὸ  $^{1}$ /2 περίπου τοῦ χρόνου ἀντίστοιχα.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

## 7. Συνθέσεις καὶ πλοκές τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων

## Ι. Υπερβατές άναβάσεις καὶ καταβάσεις

Υπερβατές ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις τῆς φωνῆς ἔχουμε, ὅταν μεταβαίνουμε ἀπὸ ἕνα φθόγγο στὸν τρίτο ἢ τέταρτο κλπ. φθόγγο, ἀποσιωπώντας τὸν ἐνδιάμεσο ἢ τοὺς ἐνδιάμεσους. Γι' αὐτὸ συνθέτουμε, ὅπως θὰ μάθουμε στὴ συνέχεια, τοὺς ἀπλοὺς φωνητικοὺς χα-

<sup>22.</sup> Ὁ Σταυρὸς εἶναι σημάδι τῆς παλαιᾶς μουσικῆς σημειογραφίας. Κατὰ τὸν Ἱερομόναχο Γαβριήλ, πῆρε τὸ ὄνομά του ἀπὸ τὴ σταυροειδῆ χειρονομία, ἡ ὁποία σήμαινε καὶ τὴν ἀντίστοιχη χρονικὴ διάρκεια. Καὶ αὐτὸ τὸ σημάδι τὸ βρίσκουμε στὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα μὲ τὸ ὄνομα τελεία καὶ κατόπιν στὰ παλαιοβυζαντινὰ σημάδια μὲ τὸ ὄνομα Σταυρός.

Στὴ νέα παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς πέρασε ὡς σημάδι διακοπῆς τοῦ μέλους γιὰ ἀναπνοή. «Διακόπτει τὴν φωνὴν καὶ ἄρχεται ἡ φωνὴ τοῦ ἀκολουθοῦντος χαρακτῆρος μὲ νέον πνεῦμα (ἀναπνοή)», ἐξηγεῖ ὁ Θεόδωρος Φωκαεύς (Κρηπίς, σελ. 28). Τὸ Κόμμα εἶναι νεώτερο σημάδι.

ρακτῆρες, πλὴν τῶν περιπτώσεων ποὺ οἱ ἴδιοι προσδιορίζουν τὸ ποσὸν τῆς ὑπερβατῆς ἀνάβασης ἡ κατάβασης.

# α΄) Δίφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα τρίτης)

Ή δίφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση 'Ολίγου καὶ Κεντήματος δεξιὰ ἢ κάτω —, , — <sup>23</sup> ἢ 'Ολίγου καὶ Πεταστῆς κάτω — . Ἡ δίφωνη κατάβαση γίνεται μὲ τὸ 'Ελαφρόν — <sup>24.</sup>

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 4/σημος

57. γιως

β. 2/σημος

58. γιως

β. 4/σημος

<sup>23.</sup> Ἡ σύνθεση Ὁλίγου καὶ Κεντήματος κάτω προέρχεται ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς Ὁξείας (παλαιοῦ σημαδιοῦ ἀνάβασης μιᾶς φωνῆς) μὲ ὀξύτητα (τὸ ὁποῖο ἀντικαταστάθηκε στὴ νέα παρασημαντικὴ μὲ τὸ Ὀλίγο, στὸ ὁποῖο συνήθως ὑπογράφεται τὸ ποιοτικὸ σημάδι ποὺ λέγεται Ψηφιστό ) καὶ Κεντήματος κάτω Καὶ ἐπειδὴ μετὰ τὴν Ὀξεῖα ἀκολουθοῦν κατιόντες φωνητικοὶ χαρακτῆρες, ὅπως καὶ μετὰ τὴν Πεταστή, ἔτσι καὶ τώρα μετὰ ἀπο αὐτὲς τὶς δύο συνθέσεις: ( καὶ ) ἀκολουθοῦν πάντα κατιόντες φωνητικοὶ χαρακτῆρες.

<sup>24.</sup> Τὸ ἐλαφρὸν προέρχεται ἀπὸ τὴν παλαιὰ βυζαντινὴ παρασημαντική, καὶ ἡ ἐνέργειὰ του συνίσταται, ὅπως καὶ στὴν ἐν χρήσει μουσικὴ γραφή, στὴν κατάβαση δύο φωνῶν «ἐν τῷ ἄμα», ἤτοι ἀμέσως, διὰ μιᾶς (δηλ. ὑπερβατῶς). Ὁ ᾿Απ. Κώνστας γράφει ὅτι «τὸ ἐλαφρόν, εἰ μέν ἐστι μόνον, ἔχει διπλασμὸν καὶ κόψιμον, καθὼς τὸ κέντημα», κατεβαίνει δηλαδὴ δύο φωνὲς (ὑπερβατῶς), ἤτοι κάνει τὴν ἀντίθετη κίνηση ἀπὸ τὸ Κέντημα, ὅταν εἶναι μόνο, διότι, ὅταν συνάπτεται μὲ τὴν ᾿Απόστροφο, ἔχουμε τὸ συνεχὲς ἐλαφρόν (βλ. σελ. 83).

ρ. 2/σημος

- - ρ. 3/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 2/σημος

- 62.  $\frac{1}{1}$  Κα τε νο ουν εις τα δε ξι α και ε πε βλε πον και ουκ ην ο ε πι γι νω σκων με

ρ. 4/σημος μὲ ἐξαιρέσεις

64. Υ
Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο Θε ος των πα

τε ε ρων η μων και αι νε τον και δε δο ξα σμε

νον το ο νο μα σου εις τους αι ω νας α μη ην δ

65.  $\sqrt[2]{1}$  Την Α γνην εν δο ξως τι μη σω μεν λα οι οι Θε ο το χον την το θει ον πυ υρ εν γα στρι α φλε χτως συλ λα βου σαν υ μνοις α σι γη τοις με γα λυ νω ω μεν λ

Σημ.: Στη συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 6 ἔως 10 τραγούδια, σελ. 195-198.

# β΄) Τρίφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα τετάρτης)

Ή τρίφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Ὁλίγου καὶ Κεντήματος ἐπάνω — ἢ Πεταστῆς καὶ Κεντήματος ἐπάνω . Ἡ τρίφωνη κατάβαση παριστάνεται μὲ Ἐλαφρὸ καὶ κάτω ᾿Απόστροφο ...

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 3/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 4/σημος με έξαιρέσεις

- 69. V E κε κρα ξα Σοι Kυ ρι ε προ σχες κλι νον μοι το ου ους Σου βο ων τι και κα θα ρον πριν α ρης με α πο των εν θεν δε
- 70. Υ Οι μι σουν τες Σι ων γε νη θη η τω σαν δη πριν εκ σπα σθη η ναι ως χορ τος συγ κο ψει γαρ
  Χρι στος αυ χε νας αυ των το μη βα σα νων

ρ. 4/σημος μὲ ἐξαιρέσεις (ἐκ τοῦ Εἰρμολογίου τοῦ Μπαλασίου)
71. Υ
Τον φο ο βον Σου Κυ ρι ε εμ φυ τευ σον ταις καρ
δι ι αις των δου λων Σου και γε νου η μιν στε
ρε ω μα των Σε εν α λη θει ει α ε πι

 $\Sigma$ ημ.: Διδάσκονται στη συνέχεια τῶν τριφώνων ἀναβάσεων καὶ καταβάσεων καὶ τὰ τραγούδια 11-15, σελ. 198-201.

γ΄) Τετράφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα πέμπτης)

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

<sup>25.</sup> Ἡ ὑψηλὴ καὶ ἡ χαμηλὴ εἶναι στενογραφικὴ παράσταση τῶν ὀνομάτων τους (৺ψηλή, ⊶αμηλὴ).

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος με έξαιρέσεις

Είρμός, ώδη η'.

75.  $\frac{1}{2}$  Τον α να αρ χον  $\frac{1}{2}$  Βα σι λε ε α της δο ξης ον φριτ του σι  $\frac{1}{2}$  ου ρα νω ων αι δυ να μεις  $\frac{1}{2}$  υ μνει τε ι ε ρεις λα ος υ περ υ ψου τε εις παν τας τους αι ω νας  $\frac{1}{2}$ 

Σημ.: Στὴ συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 16 ἔως 19 τραγούδια, σελ. 201-204.

δ΄) Πεντάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα ἔκτης)

Ἡ πεντάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Ύψηλῆς πάνω καὶ ἀριστερὰ τοῦ Ὀλίγου ἢ τῆς Πεταστῆς.

<u>ب</u>, ځ.

Ή πεντάφωνη κατάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Χα-μηλῆς μὲ Ἀπόστροφο κάτω ...

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος με έξαιρέσεις

Είρμός, ώδη ζ΄.

79.  $\frac{1}{1}$  Παι δες Ε βραι ων εν κα μι νω κα τε πα τη σαν την φλο γα θαρ σα λε ως και εις δρο σον το πυρ με τε βα λον βο ων τες ευ λο γη τος ει Κυ ρι ι ε ο θε ος εις τους αι ω νας  $\frac{1}{1}$ 

Σημ.: Στη συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ Κρητικὰ κάλαντα Χριστουγέννων, ὑπ' άριθμ. 20, σελ. 204-205.

# ε΄) Έξάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα ἑβδόμης)

Ἡ ἑξάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Ὀλίγου ἢ Πεταστῆς μὲ πάνω ἀριστερὰ Κέντημα καὶ δεξιὰ Ὑ-ψηλὴ —,

Ή έξάφωνη κατάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Χαμηλῆς μὲ τὸ Ἐλαφρὸν κάτω .

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

81. V  $K_U$   $\rho_l$   $\epsilon$   $\pi \rho o c$   $\Sigma \epsilon$   $\kappa \alpha$   $\tau \epsilon$   $\epsilon$   $\phi_U$   $\gamma o v$   $\delta_l$   $\delta \alpha$   $\xi o v$   $\mu \epsilon$   $\delta_l$   $\delta_l$ 

82. 
$$v$$
 |  $\int_{\Gamma_{\epsilon}}^{\beta} v_{0i} \tau_{0} K_{0} \rho_{i} \epsilon \tau_{0} = \int_{\epsilon}^{\beta} \int_{\lambda_{\epsilon}}^{\lambda_{\epsilon}} \int_{\lambda_{\epsilon}}^{\lambda$ 

# στ') Έπτάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα ὀγδόης)

Ἡ ἐπτάφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Ὁλίγου ἢ Πεταστῆς μὲ Κέντημα καὶ Ὑψηλὴ ἄνω , .

Ή ἐπτάφωνη κατάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Χαμηλῆς καὶ Ἐλαφροῦ μὲ ἀπόστροφο κάτω .

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 4/σημος μὲ ἐξαιρέσεις

84. Υ Δο ξα Σοι τω δει ξαν τι το φως γ δο ξα εν υ

ψι ι στοις θε ω και ε πι γης ει ρη η νη

εν αν θρω ποις ευ δο κι α

Είρμός, ώδη β'.

85. Υ Ι Σ Σ Σ Ου ρα νε ε και λα λη σω και α

νυ μνη η σω Χρι στον τον εκ παρ θε νου τε χθεν
τα εις σω τη ρι αν η μων

Σημ.: Κατόπιν διδάσκεται καὶ τὸ ὑπ' ἀριθμ. 21 τραγούδι, σελ. 205-206.

## ΙΙ. Πλοκές φωνητικών χαρακτήρων

Έκτὸς ἀπὸ τὶς συνθέσεις τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων πού, ὅπως εἴδαμε προηγουμένως, προσδιορίζουν τὸ ποσὸν τῶν ἀναβάσεων καὶ καταβάσεων, ὑπάρχουν καὶ ἄλλες μὲ διαφορετικὴ ἐνέργεια, τὶς ὁποῖες ὀνομάζουμε πλοκές.

Υπάρχουν πλοκές ποὺ δείχνουν ἰσότητα, ἀνάβαση, κατάβαση καὶ μεικτές ποὺ δείχνουν ἰσότητα καὶ ἀνάβαση ἡ κατάβαση καὶ ἀνάβαση.

## α') Πλοκές ἰσότητας: 📛, 😸

 $\Sigma$ ' αὐτὲς ἐνεργεῖ μόνο τὸ Ἰσον. Τὸ Ὀλίγον ἐνεργεῖ ὡς τονιστικὸ σημάδι (ἢ Ὁξεῖα) καὶ ἡ Πεταστὴ μόνον ὡς ποιοτικὸ σημάδι.

# β΄) Πλοκές ἀνάβασης:

Όπως παρατηροῦμε, στὶς πλοκὲς ἀνάβασης ἀπαγγέλλονται ὅλοι οἱ φωνητικοὶ χαρακτῆρες.

## γ') Πλοκές κατάβασης:

$$\alpha^1$$
)  $\stackrel{\frown}{\longrightarrow}$   $\stackrel{\frown}{\longrightarrow}$   $\stackrel{\frown}{\longrightarrow}$   $\stackrel{\frown}{\longrightarrow}$   $\stackrel{\frown}{\longrightarrow}$   $\stackrel{\frown}{\longrightarrow}$   $\stackrel{\frown}{\longrightarrow}$ 

Στὶς πλοκὲς αὐτὲς ἀπαγγέλλονται οἱ ἄνω τοῦ Ὀλίγου φωνητικοὶ χαρακτῆρες, ἐνῶ αὐτὸ ἐνεργεῖ μόνον ὡς τονιστικὸ σημάδι (κυρίως ὡς Ὀξεῖα). Συνήθως κάτω τῶν πλοκῶν αὐτῶν τίθεται Ψηφιστό:

$$\alpha^2$$
) 3, 3, 4, 5, 3,

Καὶ στὶς πλοκὲς αὐτὲς ἀπαγγέλλονται οἱ ἄνω τῆς Πεταστῆς φωνητικοὶ χαρακτῆρες, ἐνῶ αὐτὴ ἐνεργεῖ μόνον ὡς ποιοτικὸ σημάδι.

<sup>26.</sup> Γιὰ τὴν ἐπάνω τοῦ Ὀλίγου ἢ τῆς Πεταστῆς Σύνθεση τοῦ Συνεχοῦς Ἐλαφροῦ, ὅπως αὐτὴ ὀνομάζεται, βλ. σελ. 83.

δ') Μειχτές πλοχές:

Στὶς μεικτὲς πλοκὲς τὸ Ὀλίγον ἐνεργεῖ ὡς Ὀξεῖα (τονιστικὸ σημάδι), ἀπαγγέλλονται δὲ κανονικὰ οἱ ἄνω φωνητικοὶ χαρακτῆρες.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος

 $\rho$ .  $4/\sigma\eta\mu$ os

ρ. 4/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 2/σημος μὲ έξαιρέσεις

99.  $\frac{1}{100}$   $\frac{1}{100}$ 

100.  $\nu$ Αι νει τε αυ τον παν τες οι Αγ γε λοι αυ του  $\delta$ αι νει ει τε αυ τον πα σαι αι  $\delta$ υ να α μεις αυ
του  $\Sigma$ οι πρε πει υ μνος τω  $\omega$  Θε  $\omega$ 

Σημ.: Καὶ ἐχ τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν νὰ διδαχθοῦν τὰ ὑπ' ἀριθμ. 22 ἔως 24 τραγούδια, σελ. 206-208.

### ΙΙΙ. Σώματα καὶ Πνεύματα

Τοὺς χαρακτῆρες ποσότητας διαιροῦσαν παλαιότερα σὲ σώματα καὶ πνεύματα καὶ σὲ χαρακτῆρες ποὺ δὲν ἀνῆκαν οὕτε στὰ σώματα οὕτε στὰ πνεύματα. Ἡ διαίρεση αὐτὴ ἀναφέρεται καὶ σὲ πολλὰ νεώτερα Θεωρητικά.

Πνεύματα ὀνόμαζαν τὸ Κέντημα (\*), τὴν Ύψηλή (\*), τὸ Ἐλαφρόν (\*) καὶ τὴν Χαμηλή (\*). Αὐτὰ δὲν γράφονταν μόνα τους, ἀλλὰ ἐπὶ τῶν σωμάτων. ᾿Αργότερα κάποιοι θεωρητικοὶ τὰ περιόρισαν μόνο στοὺς χαρακτῆρες Κέντημα καὶ Ύψηλή, διότι μόνον αὐτὰ ἔθεταν ἐπὶ τῶν σωμάτων. Οἱ χαρακτῆρες αὐτοί, ὅπως βλέπουμε, δείχνουν μελωδικὴ μετάβαση πρὸς τὸ βαρὺ ἢ τὸ ὀξὸ κατὰ διφωνία (διάστημα τρίτης) ἢ τετραφωνία (διάστημα πέμπτης), καὶ ὄχι συνεχῆ κατὰ φθόγγο ἀνάβαση ἢ κατάβαση. Οἱ ἄλλοι χαρακτῆρες ποὺ δείχνουν τὴν κατά φθόγγο ἀνάβαση ἢ κατάβαση, πλὴν τῆς Ὑπορροῆς καὶ τῶν Κεντημάτων, ἐκαλοῦντο (καὶ καλοῦνται) σώματα.

Κατά καιρούς ἔχουν δοθῆ γι' αὐτὸ τὸ θέμα διάφορες ἐξηγήσεις ἀπὸ νεώτερους θεωρητικούς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς, ὅπως ὅτι τὰ πνεύματα δὲν μπορεῖ νὰ σταθοῦν μόνα τους στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ γραφή, ἀλλὰ πρέπει νὰ στηρίζονται ἐπὶ τῶν σωμάτων ἢ ὅτι καὶ ἡ μουσική μας ἔχει πνεύματα κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὴν γλῶσσα μας (βλ. Σ. Καρά, Θεωρητικόν, τ. Α΄, σ. 31). Κατ' ἄλλην ἐκδοχὴν ἡ διάκριση αὐτὴ ὀφείλεται στὴ διαφορὰ ἀπαγγελίας πού προσδιορίζουν οἱ ποσοτικοὶ χαρακτῆρες (βλ. Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, σ. 48, ὑποσημ. 4).

Αὐτὲς οἱ ἀπόψεις δὲν λύνουν στὴν οὐσία τὸ θέμα. Ἡ διαίρεση μάλιστα αὐτὴ τῶν σημαδιῶν ποσότητας χαρακτηρίστηκε ὡς «ἄ-κριτος» ἀπὸ τὸν Χρύσανθο (βλ. Μικρὸν Θεωρητικόν, σ. 54), ὁ ὁ-ποῖος στὴ συνέχεια προσθέτει ὅτι «τὴν σήμερον δὲν συγχωροῦνται

εἰς τὴν Μουσικὴν περιττολογίαι». Ὁ ἴδιος στὸ Μικρὸν Θεωρητικὸν (§ 214) γράφει ὅτι τὰ πνεύματα δὲν χειρονομοῦνται μόνα τους, ἀλλὰ χειρονομοῦνται μαζὶ μὲ τὰ σώματα (δέχονται δηλαδὴ τὴν ποιότητα καὶ γενικὰ τὰ ποικίλματα τῆς φωνῆς ποὺ προσδιορίζουν τὰ σώματα ἐπὶ τῶν ὁποίων τίθενται). "Ομως τὴν σημασία τῆς διαιρέσεως τῶν ποσοτικῶν χαρακτήρων μᾶς διασαφηνίζουν οἱ ἀρχαῖοι "Ελληνες ἀρμονικοί (μουσικοί) καὶ κυρίως ὁ ᾿Αριστόξενος, ποὺ ἀσχολήθηκαν, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, καὶ μὲ τὶς κινήσεις τῆς φωνῆς. Οἱ ἀντιλήψεις αὐτῶν καὶ τὰ πορίσματα πέρασαν καὶ στὰ κυριώτερα θεωρητικὰ χειρόγραφα (παπαδικές) τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν δασκάλων.

Ή πρώτη ἀκουστική ἀρχή ποὺ τίθεται ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς εἶναι ὅτι ὁ φθόγγος γιὰ νὰ εἶναι διαστατὸς πρέπει νὰ ἔχει χρονική διάρκεια (νὰ ἔχει ἀρχή, μέση καὶ τέλος) καί, ὅταν ἡ φωνἡ μελωδεῖ, νὰ στέκεται στοὺς διαφόρους φθόγγους, ἐνῶ ὑπερβαίνει, χωρὶς νὰ σταθῆ στὰ ἐνδιάμεσα διαστήματα.

Αὐτὴ τὴν ἀκουστικὴ ἀρχὴ τὴν βρίσκουμε στὰ «Άρμονικὰ στοιχεῖα» τοῦ ᾿Αριστόξενου (Α, 8-25-30), ὅπου ἀναφέρονται τὰ ἀκόλουθα:

«(Ἡ φωνή)... συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἱσταμένη δὲ ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτὰς μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν», ἤτοι: «Ἡ φωνή... συνεχῶς ὡς πρὸς τὸν χρόνο πηδώντας τοὺς τόπους ποὺ περιέχονται ἀνάμεσα στὰ ὕψη (τῶν φθόγγων) καὶ σταματώντας στὰ ὕψη καὶ ἐκφέροντας αὐτά, λέγεται ὅτι μελωδεῖ μόνο αὐτὰ καὶ ὅτι ἀκολουθεῖ κίνηση κατὰ διαστήματα».

Ό Κλαύδιος Πτολεμαΐος (108-160 μ.Χ.) γράφει πὼς ὅ,τι δὲν συλλαμβάνει ἡ αἴσθηση τὸ συλλαμβάνει ὁ λόγος. Τοῦτον «οἱ παλαιοὶ καὶ νοῦν προσηγόρευον». Περὶ διαστατοῦ καὶ ἀνυπάρκτου χρόνου φθόγγου (φθόγγου δηλαδὴ ποὺ ἔχει ἢ δὲν ἔχει χρονικὴ διάρκεια) γράφει καὶ ὁ νεοπλατωνικὸς φιλόσοφος Πορφύριος (232-304 μ.Χ.).

Οἱ ἀντιλήψεις αὐτὲς πέρασαν, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, καὶ σὲ κα-

τοπινὰ μουσικὰ Θεωρητικὰ τῆς χειρόγραφης μουσικῆς μας παραδόσεως (παπαδικές), ὅπως εἶναι τὸ χειρόγραφο «Αγιοπολίτης»<sup>27</sup> (14ος αἰ., βλ. καὶ Δ. Μαζαράκη, Μουσική ἐρμηνεία Δημοτικῶν Τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορείτικα χειρόγραφα, σελ. 106 κ.ἑξ.).

'Απὸ τὰ παραπάνω λοιπὸν συμπεραίνουμε ὅτι τὰ σημάδια Κέντημα ( ), 'Υψηλή ( ), Έλαφρόν ( ) καὶ Χαμηλή ( ) τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ποὺ προσδιορίζουν ὑπερβατὲς καὶ μόνον ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις (διφωνία καὶ τετραφωνία), κατὰ τὴ μελωδική τους ἐκτέλεση ἀφήνουν τοὺς ἐνδιάμεσους αὐτῶν φθόγγους μὲ τὴ συνεχῆ τους ἀνάβαση ἢ κατάβαση καὶ ἔτσι δὲν τοὺς συλλαμβάνει ἡ αἴσθηση (ἡ ἀκοή). Δὲν ὑπάρχουν δηλαδὴ οὕτε γιὰ τὴν αἴσθηση οὕτε γιὰ τὸ μέλος. Τοὺς συλλαμβάνει ὁμως ἡ νόηση (ὁ νοῦς, τὸ πνεῦμα) καὶ γι' αὐτὸ ὀνομάστηκαν Πνεύματα. Τὰ ὑπόλοιπα ποὺ τὰ συλλαμβάνει καὶ ἡ αἴσθηση ὀνομάστηκαν σώματα, πλὴν τῶν Κεντημάτων ( ) καὶ τῆς 'Υπορροῆς ( )) ποὺ τὰ ἐξαίρεσαν οἱ παλαιοὶ μουσικοὶ λόγω τῆς διαφορετικῆς τότε χρονικῆς των ἐκτελέσεως. Σημειωτέον ὅτι καὶ κατὰ τοὺς Στωικοὺς «σῶμά ἐστιν ἡ φωνή» (βλ. Διογ. Λαερτ. VII, 55-56).

Στή σημερινή μουσική μας σημειογραφία οἱ παραπάνω διακρίσεις δὲν ἔχουν καμιὰ πρακτική ἀξία. Στὴν παλαιὰ ὅμως μουσική γραφή εἶχαν, λόγω ὑπάρξεως τῆς χειρονομίας, διότι τὰ σημάδια Πνεύματα ἦσαν συνδεδεμένα καὶ μὲ αὐτήν.

<sup>27.</sup> Τὸ χειρόγραφο ὀνομάσθηκε «Ἡγιοπολίτης», ἐπειδὴ περιέχει καὶ συγγραφὲς μερικῶν Πατέρων καὶ Ἡσκητῶν ποὺ μόνασαν στὴν ἀγία πόλη Ἱερουσαλὴμ καὶ κυρίως τῶν Κοσμᾶ καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἡγίου Σάββα.

# 8. Γενικός Πίνακας συνθέσεων ἀναβάσεως καὶ καταβάσεως

α΄) Συνθέσεις ἀναβά	σεως	β΄) Συνθέσει	ς καταβάσεως
-ı, -, 5	2	6	3
<u> </u>	3	5	5
<u>-</u> 4, -3	4	75	6
٢, ٤	5	Z	7
٠٠, ١٠٠	6	7	8
₹, ₹	7	_	
22, 23	8	<i>ξ</i> *	9
<u>4, 4, 4, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1,</u>	9	24	10
<u> </u>	10	34	11
<u> 2</u> , 2 1	L <b>1</b>	##	12
<u> </u>	12	<b>#</b>	4.0
<u>K</u> , K 1	13	-	13
<u> </u>	<b>4</b>	244	14
	1.5	tte	15

## 9. Κλασματικοί χρονικοί χαρακτῆρες

## Ι. Χαρακτῆρες πού διαιροῦν τὸν χρόνο

Ή διαίρεση τοῦ ἑνὸς ἀπλοῦ χρόνου (πρώτου ἢ βραχέος) σὲ μικρότερα χρονικὰ διαστήματα ἐπισημαίνεται μὲ εἰδικοὺς χαρακτῆρες ποὺ ὀνομάζονται Χρονικοὶ χαρακτῆρες καὶ εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

α') Τὸ γοργὸ	r	διαιρεῖ τὸν χρόνο στὰ δύο
β') Τὸ δίγοργο	~	διαιρεῖ τὸν χρόνο στὰ τρία
γ') Τὸ τρίγοργο		διαιρεῖ τὸν χρόνο στὰ τέσσερα
δ΄) Τὸ τετράγοργο		διαιρεῖ τὸν χρόνο στὰ πέντε

Υπάρχουν ἀκόμη χρονικοὶ χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν τὸν πρῶτο χρόνο σὲ μικρότερα χρονικὰ διαστήματα, ὅπως τὸ πεντάγοργο — (διὰ ἔξι), τὸ ἑξάγοργο — (διὰ ἑπτά) κλπ., ποὺ ὅμως σπάνια χρησιμοποιοῦνται στὰ ἀργὰ (καθιστικά) δημοτικὰ τραγούδια ἡ σὲ ὀργανικὲς μελωδίες.

Οἱ χρονικοὶ χαρακτῆρες διαίρεσης τοῦ χρόνου τίθενται πάντα στὸν δεύτερο φωνητικὸ χαρακτήρα ἐκείνων στοὺς ὁποίους ἐνεργοῦν.

Κατ' ἄλλην ἔννοια συνάγουν (συγκεντρώνουν) τοὺς φωνητικοὺς χαρακτῆρες ὑπὸ ἕναν χρόνο καὶ μία κίνηση, θέση ἢ ἄρση, ὅπου ὁ καθένας θὰ ἔχει ἴση κλασματικὴ χρονικὴ ἀξία. Ἡ συναγωγὴ λοιπὸν τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων ὑπὸ ἕναν χρόνο καὶ μία κίνηση ὀνομάζεται στὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ διαίρεση τοῦ πρώτου ἢ βραχέος χρόνου.

Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη τῆς ὑπὸ ἕναν χρόνο (καὶ μιὰ κίνηση) ὑπαγωγῆς καὶ ἀπαγγελίας δύο ἡ περισσότερων φωνητικῶν χαρακτήρων ὑπῆρχε τόσο στοὺς ἀρχαίους ὅσο καὶ στοὺς βυζαντινοὺς μουσικοὺς καὶ θεωρητικοὺς συγγραφεῖς. Ἔτσι, μὲ τὰ λεγόμενα «συνάγματα» διαιροῦσαν τὸν χρόνο, ὁ ὁποῖος ἐθεωρεῖτο «ἄτμητος» καὶ «ἀδιαίρετος». Γι' αὐτὸ δὲν εἶχαν καὶ ἰδιαίτερα σημάδια ὑποδιαιρέσεώς του. Οἱ τρεῖς Δάσκαλοι, Χρύσανθος, Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος πού, ὡς γνωστόν, καθιέρωσαν τὴν χρησιμοποιούμενη σήμερα ἑλληνικὴ (βυζαντιστόν, καθιέρωσαν τὴν χρησιμοποιούμενη σήμερα ἑλληνικὴ (βυζαντιστόν).

νή) μουσική σημειογραφία καθιέρωσαν καὶ τοὺς παραπάνω ἰδιαίτερους χαρακτῆρες διαιρέσεως τοῦ χρόνου, ἀντικαταστήσαντες ἔτσι τὴν πρακτική τῶν «συναγμάτων».

Σημ.: Τὰ συνάγματα προσδιόριζαν τὴν ὑπαγωγὴ περισσοτέρων τῆς μιᾶς φωνῶν, ἀξίας κλασματικῆς κάθε μιᾶς τοῦ πρώτου χρόνου μέσα στὸ ρυθμικὸ σχῆμα. Εἶναι δέ, σύμφωνα μὲ τἰς μαρτυρίες τῶν παλαιῶν θεωρητικῶν, τὰ ἀκόλουθα: Ἡ βαρεῖα (), τὸ πίεσμα (), τὸ ἀντικένωμα, (), ἡ πεταστὴ () καὶ τὸ σύναγμα ()

### α') Τὸ Γοργὸ Γ

Τὸ γοργὸ διαιρεῖ τὸν ἕναν χρόνο σὲ δύο ἴσα μέρη ἢ συνάζει ὑπὸ ἕναν χρόνο (πρῶτον ἢ βραχύν) καὶ μία κίνηση (θέση ἢ ἄρση) δύο φωνητικοὺς χαρακτῆρες καὶ τίθεται πάντα στὸν δεύτερο.

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 3/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

p. 2/ σημος

ρ. 4/σημος

Τὸ γοργὸ σὲ πλοκὲς φωνητικῶν χαρακτήρων:

$$\alpha^1$$
)  $\alpha^3$   $\alpha^3$ 

$$\alpha^2$$
)  $\alpha^4$ )  $\alpha^4$ )  $\alpha^4$ 

 $\Sigma$ τὶς παραπάνω περιπτώσεις τὸ γοργὸ ἀνήχει στὰ Kεντήματα, τὰ

όποῖα ἀπαγγέλλονται σὲ ἕναν χρόνο καὶ μιὰ κίνηση μὲ τὸν προηγούμενό τους φωνητικό χαρακτήρα.

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

$$\alpha^5$$
)  $\frac{\pi}{2} = \frac{1}{2}$ 

Στὴν περίπτωση αὐτῆς τῆς πλοκῆς μὲ γοργό, τοῦτο ἀνήκει μὲν στὰ Κεντήματα, ἑνώνει ὅμως αὐτὰ σὲ ἕναν χρόνο (καὶ μία κίνηση) μὲ τὴν τετράφωνη ἀνάβαση.

#### ΑΣΚΗΣΗ

Τὸ γοργὸ στὴν Υπορροή. [=5]

Τὸ γοργὸ ἐπὶ τῆς Ὑπορροῆς (τίθεται πάντοτε ἄνω αὐτῆς) ἐνεργεῖ ἐπὶ τοῦ πρώτου της χαρακτήρα καὶ ἑπομένως ἑνώνει σ' ἔναν χρόνο καὶ μία κίνηση αὐτὸν μὲ τὸν προηγούμενο φωνητικὸ χαρακτήρα.

$$\frac{1}{2} \frac{1}{2} + 1 = \frac{1}{2} \frac{1}{2} + 1 = 2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} + 1 = 2 \frac{1}{2} \frac{1}$$

#### ΑΣΚΗΣΗ

Ἡ ίδια ἄσκηση ἀναλυμένη:

Τὸ Γοργὸ σὲ Υπορροή μὲ Άπλη η Διπλη η Τριπλή.

$$\tilde{l} = 23$$
  $\tilde{l} = 23$   $\tilde{l} = 23$ 

Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς μὲ ἀπλή, Διπλὴ ἢ Τριπλὴ στὴν Ὑπορροὴ διπλασιάζεται, τριπλασιάζεται ἢ τετραπλασιάζεται ἀντίστοιχα ὁ χρόνος τοῦ δευτέρου φωνητικοῦ χαρακτήρα τῆς Ὑπορροῆς.

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

p. 3/57 p. 00

Ἡ ἴδια ἄσκηση ἀναλυμένη:

Ἡ ίδια ἄσχηση ἀναλυμένη:

## Διάφορες ἀσχήσεις μὲ γοργό:

### Τὸ συνεχές Έλαφρόν

Ή πλοκὴ τῆς ᾿Αποστρόφου μὲ τὸ Ἐλαφρὸν σχηματίζει τὸ Συνεχὲς Ἐλαφρόν (). Στὴν περίπτωση αὐτὴ τὰ δύο σημάδια γράφονται κοντὰ τὸ ἕνα στὸ ἄλλο χωρὶς ἀπόσταση. Ἡ ᾿Απόστροφος χάνει κατὰ τὸ ἥμισυ τὴ χρονική της ἀξία (ἡμίχρονη) καὶ ἀπαγγέλλεται σ' ἔναν χρόνο μὲ τὸν προηγούμενο φωνητικὸ χαρακτήρα, σὰν νὰ ἔχει γοργό. Τὸ Ἐλαφρὸ χάνει κατὰ τὸ ῆμισυ τὴν ποσοτική του ἀξία καὶ ἔτσι κατεβαίνει μία φωνή, ὅπως ἡ ᾿Απόστροφος. Ἡ ἡμίχρονη ᾿Απόστροφος δὲν δέχεται ποτὲ συλλαβή, ἐνῶ τὸ Ἐλαφρὸν δέχεται πάντα συλλαβή.

$$= \frac{1}{2}$$

Τὸ Συνεχὲς Ἐλαφρὸν νοεῖται πάντα σὲ συνδυασμὸ μὲ φωνητικὸ χαρακτήρα ποὺ προηγεῖται τούτου:

$$\frac{1}{\sqrt{2}} = \frac{1}{\sqrt{2}} = \frac{1}{\sqrt{2}}$$

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

Ἡ ἴδια ἄσκηση ἀναλυμένη:

ρ. 4/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 4/σημος μὲ ἐξαιρέσεις

- 124.  $\frac{1}{2}$  Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο  $\frac{1}{2}$  νη ρι ι ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα σεις εν  $\frac{1}{2}$  α μαρ τι ι αις δ
- 125. Υ Του εν δυ μα τος αυ του ο τα κρι να του α γρου κο σμων κε λε ευ ει μη δειν φρον τι ζειν

Σημ.: Όπου μετὰ τὸν 4/σημο ἀκολουθεῖ 2/σημος, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς ἑξάσημος (Ἰωνικός, βλ. σελ. 314) καὶ νὰ ἐκτελεσθῆ μὲ τρεῖς κινήσεις (δύο χρόνοι ἀνὰ κίνηση).

- 126.  $\frac{1}{0}$  τι ε τι και η προ σευ χη μου εν ταις ευ δο κι αις αυ των κα τε πο θη σαν ε χο με να πε τρας οι κρι ται αυ των

- 129.  $\int_{0}^{3} \int_{0}^{3} \int_{0}^{3$

Σημ.: Στη συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθ. 25 ἔως 38 δημοτικὰ τραγούδια, καθώς καὶ οἱ ὀργανικές μελωδίες 39-43, σελ. 209-223.

## β') Το Δίγοργο Γ

Τὸ δίγοργο διαιρεῖ τὸν ἕναν χρόνο (πρῶτον ἢ βραχύν) σὲ τρία ἴσα μέρη, ἤτοι ἀπαιτεῖ τὴν ἀπαγγελία τριῶν φωνητικῶν χαρακτήρων σὲ ἕναν χρόνον καὶ μία κίνηση (θέση ἢ ἄρση).

I) 
$$\frac{1}{3} \frac{1}{3} \frac{1}{3} = \frac{1}{3} \frac{1}{3}$$
 χρόνος

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

 $\rho$ .  $2/\sigma\eta\mu\sigma\varsigma$ 

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 3/σημος

ρ. 4/σημος μὲ έξαιρέσεις

- 136.  $\chi$   $K_{\nu}$   $\rho_{i}$   $\epsilon$  E  $\lambda_{\epsilon}$   $\epsilon$   $\epsilon$   $\eta$   $\sigma \circ \nu$   $\Lambda$
- 137. V Ku or E E AE E E n gov
- 138. 6 Ku ot E E AE E n gov A

## γ') Τὸ Τρίγοργο --

Τὸ τρίγοργο διαιρεῖ τὸν ἕναν χρόνον (πρῶτον ἢ βραχύν) σὲ τέσσερα ἴσα μέρη, ἤτοι ἀπαιτεῖ τὴν ἀπαγγελία τεσσάρων φωνητικῶν χαρακτήρων σὲ ἕναν πρῶτον χρόνο καὶ μία κίνηση (θέση ἢ ἄρση).

$$\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} = \frac{1}{4}$$
 1 χρόνος

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Παρατήρηση: Κείμενα βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τραγούδια μὲ δίγοργα καὶ κυρίως τρίγοργα καὶ τετράγοργα εἶναι δύσκολα στὴν ἐκτέλεση. Γι' αὐτὸ ὁ δάσκαλος στὴν παροῦσα φάση τῶν μαθημάτων πρέπει νὰ περιορισθῆ σὲ ἀπλὲς ἀσκήσεις μὲ τοὺς χρακτῆρες αὐτούς.

## δ') Τὰ Τετράγοργα καὶ Πεντάγοργα ----

Στὰ τετράγοργα καὶ πεντάγοργα ὁ χρόνος διαιρεῖται διὰ πέντε καὶ ἔξι ἀντίστοιχα. ἀνάλογη διαίρεση γίνεται καὶ μὲ τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες ποὺ ὁρίζουν μικρότερες διαιρέσεις τοῦ πρώτου χρόνου.

$$\frac{1}{5}$$
  $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{5}$  1 χρόνος
$$\frac{1}{6}$$
  $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$  1 χρόνος

#### ΑΣΚΗΣΗ

ΙΙ. Χρονικοί χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο

Οἱ χρονικοὶ χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο εἶναι τρεῖς:

- α') Τὸ ᾿Αργὸ ¬
- β΄) Τὸ Ἡμιόλιο ἡ Τριημίαργο
- γ') Τὸ Δίαργο τ

Ή θέση τους παρατηρεῖται πάντα στὴ γραφὴ ..., ἤτοι:

α') Τὸ ᾿Αργὸ ¬

Τὸ ἀργὸ ἐνεργεῖ ὡς γοργὸ στὰ Κεντήματα καὶ τὸν προηγούμενό τους φωνητικὸ χαρακτήρα καὶ ὡς κλάσμα στὸ Ὀλίγον, ἤτοι:

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 3/σημος

Ἡ ίδια ἄσχηση ἀναλυμένη:

ρ. 4/σημος

Ἡ ἴδια ἄσκηση ἀναλυμένη:

β') Τὸ Τριημίαργο ἢ Ἡμιόλιο ἡ ἐνεργεῖ ὡς γοργὸ στὰ Κεντήματα καὶ τὸν προηγούμενό τους φωνητικὸ χαρακτήρα καὶ ὡς Διπλὴ στὸ Ὀλίγον, ἤτοι:

#### ΑΣΚΗΣΗ

p. 4/onfros

Ἡ ἴδια ἄσχηση ἀναλυμένη:

γ΄) Τὸ δίαργο το ἐνεργεῖ ὡς γοργὸ στὰ Κεντήματα καὶ τὸν προηγούμενό τους φωνητικὸ χαρακτήρα καὶ ὡς Τριπλὴ στὸ Ὀλίγον, ἤτοι:

#### ΑΣΚΗΣΗ

p. 4/shuos

Ἡ ίδια ἄσκηση ἀναλυμένη:

## ΙΙΙ. Παρεστιγμένοι χρονικοί χαρακτήρες

Παρεστιγμένοι ὀνομάζονται οἱ χαρακτῆρες διαιρέσεως τοῦ χρόνου ποὺ φέρουν στιγμὴ (τελεία), ἡ ὁποία ὁρίζει ἄνιση κατανομὴ τοῦ χρόνου στοὺς χαρακτῆρες ποὺ ἐνεργοῦν. Ἔχουμε λοιπόν:

- α') Γοργό παρεστιγμένο Γ, Γ΄
- β΄) Δίγοργο παρεστιγμένο ΄΄, ΄΄, ΄΄
- γ') Τρίγοργο παρεστιγμένο ..., ..., ..., ...
- α΄) Γοργὸ παρεστιγμένο ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ σημαίνει ὅτι ὁ χρόνος διαιρεῖται διὰ τρία, ἐχ τῶν ὁποίων στὴν πρώτη περίπτωση ὁ πρῶτος φωνητιχὸς χαρακτήρας παίρνει τὰ  $^2/_3$  τοῦ χρόνου καὶ ὁ δεύτερος τὸ  $^1/_3$  καὶ στὴ δεύτερη περίπτωση γίνεται τὸ ἀντίθετο.  $\Pi.\chi.$ :

$$\frac{1}{3}$$
  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{3}$ 

### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος (γοργό παρεστιγμένο άριστερά)

 $^{4}$ ν πολλαπλασιάσουμε τοὺς κλασματικοὺς χρόνους  $^{2}$ / $_{3}$  καὶ  $^{4}$ / $_{3}$  ἐπὶ τρία, προκύπτει ὁ  $_{3}$ 6/σημος δακτυλικὸς ρυθμὸς σὲ σχῆμα διτρόχαιου:  $^{4}$   $^{$ 

 $^{2}/_{3}$  x  $3 = ^{6}/_{3} = 2$  χρόνοι ( $\overset{\frown}{\smile}$ ) καὶ  $^{1}/_{3}$  x  $3 = ^{3}/_{3} = 1$  χρόνος ( $\overset{\frown}{\smile}$ ) καὶ ἑπομένως:

p. 2/muos

ρ. 2/σημος (γοργό παρεστιγμένο δεξιά)

ρ. 2/σημος

Άν τριπλασιάσουμε τοὺς χρόνους θὰ ἔχουμε τὴν ὀρθὴ παρασήμανση σὲ ρυθμὸ 6/σήμων (διτροχαίων) δακτυλικῶν ποδῶν.

β') Παρεστιγμένο δίγοργο σημαίνει διαίρεση τοῦ χρόνου διὰ τέσσερα καὶ ἀνισομερῆ κατανομὴ τούτου στοὺς φωνητικοὺς χαρακτῆρες ποὺ συνάγει, ἀνάλογα μὲ τὴ θέση τῆς στιγμῆς ἐπὶ τοῦ διγόργου.

$$\frac{2}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} = \frac{2}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} = \frac{1}{4} \frac{1}$$

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος
152. για εξημος ο γ

### Άναλυτικά:

#### 'Αναλυτικά:

γ') Τὸ παρεστιγμένο τρίγοργο διαιρεῖ τὸν χρόνο σὲ πέντε ἴσα μέρη ποὺ κατανέμονται σὲ τέσσερες φωνητικοὺς χαρακτῆρες ἀνάλογα καὶ ἐδῶ μὲ τὴ θέση τῆς στιγμῆς ἐπὶ τοῦ τριγόργου.

$$\frac{2}{5} \frac{1}{5} \frac{1}{5} \frac{1}{5} \frac{1}{5} = \frac{2}{5} \frac{1}{5} \frac{1}{5} \frac{1}{5} \frac{1}{5} = \frac{1}{5} = \frac{1}{5} \frac{1}{5} = \frac{1$$

$$1/5$$
  $1/5$ 

'Ανάλογα κατανέμεται ἀνισομερῶς ὁ χρόνος καὶ στὰ ὑπόλοιπα παρεστιγμένα πολύγοργα.

δ΄) Γοργό δὶς παρεστιγμένο " ἡ " σημαίνει διαίρεση τοῦ χρόνου διὰ τέσσερα καὶ κατανέμεται ἀνισομερῶς στοὺς φωνητικοὺς χαρακτήρες πού ένεργεῖ.

$$\frac{3}{4} \frac{1}{4} = \frac{3}{4} \frac{1}{4} = \frac{1}{4} \times \frac{1}{4}$$

### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

### 'Αναλυτικά:

### 'Αναλυτικά:

Σημ.: 'Εφ' ὅσον οἱ χρονικοὶ χαρακτῆρες, ποὺ διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο, ἐμπεριέχουν τὸ γοργό, μπορεῖ νὰ ἔχουμε καὶ αὐτοὺς παρεστιγμένους, ὡς ἀκολούθως:

$$\epsilon^2$$
)  $=$   $\frac{1}{3} + \frac{2}{3} + 2$   $= \frac{3}{3} \chi \rho \delta v o c$ 

στ') Τὸ τριημίαργον , , .

ζ) Τὸ δίαργον 3, 3.

$$(\zeta^2)$$
  $(\zeta^2)$   $(\zeta^$ 

(Βλ. καὶ Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, Θεωρία καὶ Πρᾶξις τῆς Βυζαντινῆς Έκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, σελ. 74).

'Αφοῦ ὅμως μποροῦν νὰ παρασημανθοῦν μὲ τὶς ἔναντι αὐτῶν ἀναλύσεις, μᾶλλον περιττεύει ἡ χρήση τους.

Στή συνέχεια διδάσκονται τὰ ὑπ' ἀριθμ. 44-55 τραγούδια, σελ. 224-234.

## ΙΝ. Κλασματικές παύσεις ή σιωπές

Οἱ μικρότερες τοῦ ἐνὸς πρώτου ἢ βραχέος χρόνου παύσεις παριστάνονται γραφικὰ μὲ τὶς παύσεις τῶν ἀκεραίων χρόνων (σελ. 56) σὲ συνδυασμὸ μὲ τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες διαίρεσης τοῦ χρόνου ὡς ἀκολούθως:

lpha') Παύση τοῦ  $^1/_2$  τοῦ πρώτου χρόνου

$$\alpha^2$$
)  $= 1$  χρόνος  
 $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1$  χρόνος

 $oldsymbol{eta}')$  Παύση τοῦ  $^1/_3$  τοῦ πρώτου χρόνου

$$\beta^1$$
)  $(-\frac{1}{3})^{3/3}$ 

$$\beta^2$$
)  $\frac{1}{3} \frac{1}{3} \frac{1}{3} \frac{1}{3}$ 

γ') Παύση τῶν 2/3 τοῦ πρώτου χρόνου

$$\gamma^{1}$$
)  $2/3$   $1/3$ 

$$\gamma^2$$
)  $\gamma^2$ 

δ') Παύση τοῦ 1/4 τοῦ πρώτου χρόνου

$$\delta^{1}$$
)  $\delta^{2}$   $\delta^{3}$   $\delta^{4}$   $\delta^{2}$   $\delta^{4}$   $\delta^{2}$   $\delta^{4}$   $\delta^{4}$   $\delta^{5}$   $\delta^{6}$   $\delta^{$ 

$$\delta^2$$
)  $(-1/4)^{1/4}$   $(-1/4)^{1/4}$ 

 $\epsilon'$ ) Παύση τῶν  $^2/_4$  τοῦ πρώτου χρόνου

$$\epsilon^{1}$$
)  $\epsilon^{2}/4$   $\epsilon^{1}/4$ 

$$\epsilon^2$$
)  $\epsilon^2$   $\epsilon^2$ 

$$\epsilon^{3}$$
)  $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{2}{4}$ 

στ') Παύση τῶν 3/4 τοῦ πρώτου χρόνου

$$\sigma \tau^{1}$$
)  $\int_{3/4}^{2} \frac{1}{4} dt$ 

$$\sigma \tau^2$$
)  $-\frac{1}{4} \frac{3}{4}$ 

Σημ.: 'Απὸ τὶς παραπάνω κλασματικὲς παύσεις στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μόνο ἡ παύση τοῦ μισοῦ πρώτου χρόνου  $(\mathbf{v}^{-1})^{28}$  χρησιμοποιεῖται. Οἱ ἄλλες χρησιμοποιοῦνται στὴ δημοτικὴ μουσικὴ καὶ κυρίως στὴν ὀργανική. Κάποιες ἀπ' αὐτὲς τὶς παύσεις ταυτίζονται μὲ τὴν ἐνέργεια τοῦ κόμματος ' καὶ τοῦ σταυροῦ  $\dot{}$ .

### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

$$\alpha$$
)  $\stackrel{\cdot}{\smile}$   $\stackrel{\cdot}{\smile}$   $\beta$ )  $\stackrel{\cdot}{\smile}$   $\stackrel{\cdot}{\smile}$   $\stackrel{\cdot}{\smile}$   $^{1}/_{3}$   $^{2}/_{3}$ 

<sup>28.</sup> Προτείνεται ἀπὸ παλαιοὺς δασκάλους καὶ θεωρητικοὺς τῆς μουσικῆς μας ἡ παύση τοῦ μισοῦ χρόνου ( ) καὶ ὡς παρεστιγμένη:

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

ρ. 2/σημος

Στη συνέχεια διδάσκεται καὶ τὸ τραγούδι ὑπ' ἀριθμ. 56, σελ. 235.

Σημ.: Ἐπειδὴ τόσο οἱ ἀσκήσεις πολυγόργων καὶ πολυγόργων παρεστιγμένων, ὅσο καὶ τὰ ἀνάλογα μουσικὰ κείμενα, τραγούδια κλπ., εἶναι ὕλη δύσκολη καὶ μόνο γιὰ προχωρημένους, ὁ δάσκαλος πρέπει νὰ διδάξει στοὺς ἀρχάριους τὶς πιὸ ἀπλὲς ἀσκήσεις μὲ αὐτοὺς τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες.

## 10. Υφέσεις - Διέσεις - Μελωδικές Ελξεις

α') Υφέσεις - Διέσεις

Εἴπαμε ὅτι τὰ μουσικὰ διαστήματα εἴναι καθορισμένα καὶ σταθερὰ στὴ διατονικὴ κλίμακα. Μποροῦμε ὅμως νὰ τὰ μεγαλώσουμε μεταθέτοντας ἐπὶ τὸ όξὺ (πρὸς τὰ ἄνω) ἢ τὸ βαρὺ (πρὸς τὰ κάτω) ἕναν ἐκ τῶν φθόγγων ποὺ τὰ ὁρίζουν.

Οἱ μεταβολὲς τῶν διαστημάτων διακρίνονται σὲ διαρκεῖς ποὺ ὁρίζονται μὲ φθορές, γιὰ τὶς ὁποῖες θὰ γίνει ἀλλοῦ λόγος, καὶ σὲ παροδικὲς ποὺ ἀφοροῦν σὲ ἕναν τόνο καὶ ὁρίζονται ἀπὸ τὶς ὑφέσεις καὶ διέσεις. Ἡ μετάθεση λοιπὸν ἑνὸς μουσικοῦ φθόγγου ἐπὶ τὸ βαρὺ καλεῖται ὕφεση, ἡ δὲ μετάθεσή του ἐπὶ τὸ ὀξὸ καλεῖται δίεση.

Οἱ μεταβολὲς αὐτὲς παρασημαίνονται μὲ ὁρισμένα σημεῖα ποὺ

καλούνται άντίστοιχα ύφέσεις καὶ διέσεις.

Ή Μουσική Ἐπιτροπή τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1881-83) καθόρισε τὶς ὑφέσεις καὶ διέσεις ὡς ἀκολούθως:

- α΄) Άπλη δίεση σ καὶ ὕφεση ρ 2 τμήματα
- β΄) Μονόγραμμη δίεση σ καὶ ὕφεση ρ 4 τμήματα
- γ΄) Δίγραμμη δίεση 💣 καὶ ὕφεση \* 6 τμήματα
- δ΄) Τρίγραμμη δίεση 💣 καὶ ὕφεση 🤲 8 τμήματα

Τὸ σύστημα τοῦτο ἐπεκράτησε, ἂν και μερικοί, μὴ ὀρθῶς, χρησιμοποιοῦν τὴν ἁπλὴ δίεση (  $\sigma$  ) καὶ ὕφεση (  $\rho$  ) γιὰ ὅλες τὶς περιπτώσεις.

- Ο Χρύσανθος, πρὶν ἀπ' τὴν Ἐπιτροπὴ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, εἶχε καθορίσει τὶς ὑφέσεις καὶ διέσεις διαφορφετικά, ἤτοι:
  - α΄) Άπλη δίεση σ΄ καὶ ὕφεση ρ΄  $\frac{1}{2}$  τοῦ τόνου β΄) Μονόγραμμη δίεση σ΄ καὶ ὕφεση ρ΄  $\frac{1}{4}$  τοῦ τόνου
  - γ΄) Δίγραμμη δίεση 💣 καὶ ὕφεση 🕫 ³/4 τοῦ τόνου

Πολλοὶ τῶν παλαιῶν διδασκάλων καὶ συνθετῶν (Μαρμαρηνός, Μελέτιος Σιναΐτης, Πέτρος) χρησιμοποιοῦν  $\sigma$ ,  $\rho$  γιὰ ὅλες τὶς περιπτώσεις.

### β') Μελωδικές έλξεις

Μελωδικές ἔλξεις ὀνομάζονται οἱ μετακινήσεις τῶν ὑπερβασίμων φθόγγων πρὸς τοὺς δεσπόζοντες (τοὺς σταθερούς) φθόγγους. Ἑπομένως ἔχουν σχέση μὲ τὶς ὑφεσοδιέσεις καὶ μ' αὐτὲς παρασημαίνονται, διότι δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος. Ἐπιπλέον ἔχουν σχέση καὶ μὲ τὸ ὕφος τῆς ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Εἶναι λοιπὸν φαινόμενο ἀναπόσπαστο μὲ τὸ μέλος καὶ μαθαίνονται ὅπως καὶ τὸ ὕφος μὲ τὴν προφορικὴ ψαλτικὴ παράδοση. Μὲ τὶς ἕλξεις ἀσχολήθηκε τὸ πρῶτον ἡ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881-83.

Μ' αὐτὲς εἰδικότερα θ' ἀσχοληθοῦμε κατ' ἦχον καὶ μὲ βάση τὴν παράδοση, ἀλλὰ καὶ τὶς ἀπόψεις τῆς Ἐπιτροπῆς, στὸν ἑπόμενο τόμο.

#### ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

ρ. 4/σημος

ρ. 4/σημος

- 164. Υ Ι Ε΄ Το πα ρα Σοι πη γη ζω ης εν τω φω τι Σου ο ψο με θα φω ως
- 165.  $\frac{1}{A_{1}}$  νει τε  $\frac{1}{A_{0}}$  τον  $\frac{1}{2}$  παν τες οι αγ γε λοι  $\frac{1}{A_{0}}$  του  $\frac{1}{2}$  αι νει ει τε  $\frac{1}{4}$  τον πα σαι αι  $\frac{1}{4}$  να α μεις  $\frac{1}{4}$  του  $\frac{1}{4}$  τον  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{$
- 166. Υ Ι πε ρα γι α Θε ο το κε σω ωσον η μας

Σημ.: Άρχετες ἀπὸ τὶς ὡς ἄνω ὑφεσοδιέσεις τῶν ἀσκήσεων 157 - 165 ἐπέχουν θέση μελωδικῶν ἔλξεων, ὅπως π.χ. οἱ ἐπὶ τοῦ φθόγγου Ζω ἢ τοῦ Πα πρὸς τὸν Βου κλπ. ποὺ πρέπει νὰ ἐκτελοῦνται φυσικὰ καὶ ἀβίαστα μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ ὕφους καὶ τοῦ ἡθους κάθε ἤχου.

Γιὰ τὴ σωστὴ ἀπόδοση τῶν ὑφεσοδιέσεων οἱ ἀσκήσεις πρέπει νὰ ἐκτελεστοῦν μὲ τὴ βοήθεια ὀργάνου χωρὶς τάστα.

### 11. Οἱ ποιοτιχοὶ χαραχτῆρες

Οἱ ποιοτικοὶ χαρακτῆρες ἢ σημεῖα ἐκφράσεως ἢ ἄχρονοι ὑποστάσεις καὶ χειρονομικὰ σημάδια, ὑποδηλώνουν μελωδικὰ ποικίλματα, τσακίσματα καὶ λυγίσματα τῆς φωνῆς, τὰ ὁποῖα προσδίδουν μιὰ ἰδιαίτερη ποιότητα στὸ βυζαντινὸ μέλος.

Τὰ σημάδια αὐτὰ εἶναι ἕνα μέρος ἀπὸ τὰ 40 περίπου χειρονομικὰ σημάδια τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς πρασημαντικῆς, τῶν ὁποίων ἡ μελωδικὴ ἐνέργεια διαγραφόταν μὲ κινήσεις τοῦ χεριοῦ, συνήθως κατὰ τὸ σχῆμα τους, ἀπὸ τοὺς δομέστιχους καὶ τοὺς χειρονόμους τῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν.

Σημ.: «Ἡ καθ' ἡμᾶς ἐκείνη χειρονομία -γράφει ὁ Κύριλλος Μαρμαρηνός-κίνησις ἦν τῶν χειρῶν σχηματοποιοῦσα τὸ μέλος».

Υπήρχαν δύο εἴδη χειρονομιῶν ἐκεῖνες ποὺ ἀφοροῦσαν σὲ ὁρισμένα σημάδια καὶ ἐκεῖνες ποὺ ἀφοροῦσαν στὸ σύνολο τῶν σημαδιῶν, στὶς λεγόμενες «θέσεις». Οἱ «θέσεις» ἀποτελοῦνταν ἀπὸ φωνητικοὺς καὶ ἄφωνους χαρακτῆρες, μὲ τοὺς ὁποίους παρασημαινόταν συγκεκριμένη μελωδία. Πολλὲς «θέσεις» μαζὶ ἀποτελοῦσαν τὶς «μεγάλες ὑποστάσεις».

Ό Βασίλειος Στεφανίδης («Σχεδιάσματα περί μουσικής», στὸ περιοδικό τοῦ Έκκλ. Μουσικοῦ Συλλόγου, τεῦχος Ε΄, Κωνσταντινούπολις 1902, § 145) ἀποφαίνεται, καὶ ὀρθῶς, ὅτι: «Τῶν σημαδίων αὐτῶν ἡ σημασία γραφῆ (μὲ τὴ γραφή) οὐ διδάσκεται, ὅθεν οὐδὲ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς λέγεται πρεπόντως ὁ μὴ μαθών ὅσον τὸ δυνατὸν ἐκ παραδόσεως τὰ μέλη καὶ τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν σημαδίων».

Καὶ ὁ Χρύσανθος ἐπισημαίνοντας τὴν πολυπλοκότητα τοῦ θέματος τονίζει ὅτι «οἱ εἰρημένοι χαρακτῆρες (φωνητικοί) καὶ αἱ ὑποστάσεις (χειρονομικοί) ὅταν ἀλλάζουσι τόνους, ἤλλαξαν καὶ τὴν δύναμιν οἶον τὸ παρακάλεσμα ἄλλο μέλος ἔγραφε ἐν τῷ τόνῳ πα· ἄλλο ἐν τῷ βου καὶ τὰ λοιπά». Εἶναι μιὰ γενικὴ παρατήρηση ποὺ ἀφορᾶ σὲ ὅλο τὸ φάσμα τῆς ἑρμηνείας τῶν ποιοτικῶν σημαδιῶν.

Ἡ ἑρμηνεία τῶν ποιοτικῶν σημαδιῶν μέσα στὸ μουσικὸ κείμενο ἐξαρτᾶται ἀπ' τὴ θέση τους, τὸν ἦχο τοῦ μέλους, τὸ εἶδος τοῦ μαθήματος καὶ τὸν χρόνο τοῦ φωνητικοῦ χαρακτήρα, τοῦ ὁποίου προσδιορίζουν τὸ μελωδικὸ ποίκιλμα.

Σταθερή βάση γιὰ τὴν ὀρθή τους ἑρμηνεία ἀποτελοῦν: α') Ἡ σχετική βιβλιογραφία, β') ἡ παραβολὴ ὁμοίων μουσικῶν φράσεων μου-

σικῶν κειμένων βυζαντινῆς μουσικῆς ποὺ περιλαμβάνονται στὰ βιβλία παλαιῶν διδασκάλων, τὰ ὁποῖα ἐνέκρινε καὶ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο καὶ γ΄) ἡ ψαλτικὴ παράδοση ποὺ ἀποδίδει καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ὑπόσταση τῶν γραφομένων.

Τὰ ποιοτικὰ σημάδια εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

A')	Ή Βαρεῖα	-
$\mathbf{B}'$ )	Τὸ Ψηφιστόν	$\overline{}$
$\Gamma'$ )	Τὸ Ὁμαλόν	
$\Delta'$ )	Τὸ ἀντικένωμα	-
$\mathbf{E}'$ )	Τὸ "Έτερον ἢ Σύνδεσμος	~
$\Sigma T'$	Τὸ Ἐνδόφωνον	ونه

Σημ.: Ποιοτικὰ σημάδια, ἐκτὸς ἀπὸ ποσοτικά, εἶναι ἡ Πεταστὴ καὶ ἡ Ὁξεῖα στὴν ὁποία θὰ ἀναφερθοῦμε παρακάτω καὶ ἡ ὁποία, ὅπως ἤδη ἐλέχθη, μολονότι ἀντικαταστάθηκε μὲ τὸ Ὀλίγον, ὅμως ἐκτελεῖται ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς Ἱεροψάλτες.

# Α΄) Ἡ Βαρεῖα (φωνή)

Ή Βαρεῖα προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἀλφαβητικὴ μουσικὴ σημειογραφία, ὅπου λειτουργοῦσε, ὅπως φαίνεται στοὺς πίνακες τοῦ ἀλυπίου<sup>29</sup>, ὡς χαρακτήρας ποσότητας (φωνητικὸ σημάδι). Ὠς ποσοτικὸ σημάδι ἡ Βαρεῖα λειτουργοῦσε καὶ στὴν πρὸ τοῦ ιβ΄ αἰ. μουσικὴ γραφή. Χρησιμοποιήθηκε ἐπίσης καὶ ὡς σημάδι τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος.

Κατὰ τὸν Χρύσανθο ἡ Βαρεῖα θέλει νὰ προφέρεται ὁ φθόγγος τοῦ χαρακτήρα ποὺ τὴν ἀκολουθεῖ μὲ βάρος καὶ ζωηρότητα, ὥστε νὰ διακρίνεται τόσο ἀπὸ τὸν προηγούμενο ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν ἑπόμενο χαρακτήρα. Τοποθετεῖται μπροστὰ ἀπὸ ὅλα τὰ σημάδια, πλὴν τῶν Κεντημάτων. Τὰ παλιὰ χειρόγραφα θεωρητικὰ ἐγχειρίδια<sup>30</sup> μᾶς

<sup>29.</sup> Ὁ ἀλύπιος, θεωρητικὸς μουσικός, ποὺ ἔζησε τὸν γ΄ ἢ δ΄ αἰ. μ.Χ. (κατ' ἄλλους τὸν β΄ αἰ. μ.Χ.), στὸ ἔργο του Εἰσαγωγὴ Μουσικὴ περιλαμβάνει πίνακες μὲ τὴν ἀλφαβητικὴ μουσικὴ σημειογραφία τῶν ἀρχαίων.

<sup>30.</sup> Κώδικας ΕΒΕ 2766, φ. 69.

πληροφοροῦν ὅτι συνάζει τὶς ἀνιοῦσες καὶ κατιοῦσες φωνὲς σὲ μία συλλαβή. Ἐπομένως ἐνεργεῖ ὡς ποιοτικὸ σημάδι καὶ ὡς σύναγμα φθόγγων σὲ μία συλλαβή. Στὰ μουσικὰ κείμενα βρίσκουμε τὴ Βαρεῖα σὲ πολλὲς θέσεις, ὅπως:

Κυ ρι ε

## Παραδείγματα:

Σημ.: Αὐτὴ ἡ ἑρμηνεία σταθερὰ τηρεῖται καὶ στὶς διάφορες νέες ἐκδόσεις μελῶν ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς.

Στὶς συνθέσεις:

α΄) ε ή ε Τονίζεται έλαφρὰ ὁ πρῶτος φθόγγος καὶ ἐνεργεῖ τὸ Ὁμαλὸν ὡς ποιοτικὸς χαρακτήρας.

β') e-5 = xaì >5 =

Τονίζει καὶ ἐδῶ ἐλαφρὰ τὸν πρῶτο χαρακτήρα καὶ ἐνεργεῖ καὶ ὡς Σύναγμα

٨) ١٦- ٢٠ ١١- ١٥

Ένεργεῖ μόνο τὸ Αντικένωμα μὲ ἐλαφρὸ τονισμό.

Έκτελεῖται περίπου

Έχτελεῖται μόνο ἡ Πεταστή.

Ἡ αὐτὴ ἐκτέλεση μὲ τῆς Πεταστῆς, ἐπειδὴ ὁ πρῶτος χαρακτήρας εἶναι θέση Πεταστῆς.

(Θέση ἀναλυμένη τοῦ Ἑτέρου) Τονίζεται ἐλαφρὰ ὁ πρῶτος φωνητικὸς χαρακτήρας καὶ ἐνεργεῖ τὸ Ἐπερον ὡς Σύναγμα, ὅπως θὰ δοῦμε στὰ περὶ Έπέρου.

η') π - = = = - 5

Ένεργεῖ μόνο τὸ Έτερον σὰν Αντικένωμα στήν τελευταία Άπλή καὶ στήν ἐν συνεχεία Άπόστροφο μὲ τὸ Γοργό.

ι') Στη γραφη αὐτη συνήθως ἀντικαθίσταται τὸ Ὀλίγον μὲ Πεταστή (🛂) καὶ ἐνεργεῖ ὡς ποιοτικὸ σημάδι μόνο αὐτή.

# Β') Τὸ Ψηφιστόν

Τὸ Ψηφιστὸ προέρχεται ἀπὸ τὴν Ὀξεῖα —, τὴν ὁποία βρίσκουμε στὴν ἀρχαία ἀλφαβητικὴ μουσικὴ σημειογραφία ὡς φωνητικὸ

σημάδι (πίνακες 'Αλυπίου).

Κατὰ τὸν Χρύσανθο τὸ Ψηφιστὸ δίδει δύναμη καὶ ζωηρότητα στοὺς φωνητικοὺς χαρακτῆρες ποὺ ὑπογράφεται. Τὸν χαρακτήρα μὲ Ψηφιστὸ ἀκολουθοῦν πάντα ἰσόχρονες καταβάσεις, πλέον τῆς μιᾶς.

Ο Ίερομόναχος Γαβριὴλ<sup>31</sup> γράφει ὅτι τὸ Ψηφιστὸ ὀνομάζεται ἔτσι ἐπειδὴ οἱ κατιοῦσες φωνὲς ποὺ ἔπονται προφέρονται ξεχωρι-

στά, σὰν νὰ τὶς μετρᾶμε.

Κατά τὸν Κώνστα τὸν Χῖο<sup>32</sup> τὸ Ψηφιστὸ τονίζει πάντα τὴν ἀνιοῦσα φωνὴ μὲ δύναμη καὶ τὴν κάνει «ἔκτυπο» (χτυπητή) σὲ σχέση μὲ τὶς κατιοῦσες.

Συνάγεται λοιπὸν τὸ συμπέρασμα ὅτι ὑπάρχουν δύο ἐκδοχὲς ἑρμηνείας τοῦ Ψηφιστοῦ, τὶς ὁποῖες διασώζει καὶ ἡ ψαλτικὴ παράδοση. Ἡ πρώτη ἀφορᾶ κυρίως στὶς δίχρονες, μετὰ τὸν φωνητικὸ χαρακτήρα μὲ Ψηφιστό, καταβάσεις ποὺ προφέρονται ξεχωριστά, π.χ.:

( Άναστασιματάριον Ἰωάννου)

Κατά την έξήγηση το κλάσμα λειτουργεῖ με μικρό "Ισο ( ) ( )

32. Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος ἡ Κωνστάλας ἔγραψε ἀνάμεσα στὰ ἄλλα

έργα του τὸ θεωρητικό περὶ τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς.

<sup>31.</sup> Ὁ Ἱερομόναχος Γαβριήλ (ιδ'-ιε' αἰ.), μουσικός καὶ ὑμνογράφος, συνέγραψε ἐγχειρίδιο μὲ τὸν τίτλο: «Τί ἐστι ψαλτική καὶ περὶ τῆς ἐτυμολογίας τῶν σημαδίων», ποὺ ἐξέδωσε ὁ Ἐμμ. Βαμβουδάκης στὴν ἐργασία του Συμβολή εἰς τὴν σπουδὴν τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν, τ. Α΄, Σάμος 1938.

- δ') η Πα σα πνο η αι νε σα α τω ('Αναστασιματάριον Ἰωάννου)
- ε') η Πα σα πνο η η αι αι αι αι νε (Ἰάχωβος Ναυπλιώτης)
- ς') η Τα σα πνο η η αι αι νε σα α τω ω ('Αθ. Καραμάνης)
- η') Α΄ Των Α γι ων Πα τε ρων ο χο ρος ('Απὸ τὸ Δοξαστάριον Π. Λαμπαδαρίου)
- θ') Των Α γι ων Πα τε ε ρω ων ο ο χο ο ρο ο ος ('Απὸ τὴν Πατριαρχικὴ Φόρμιγγα Κ. Πρίγγου)

Παρατηροῦμε στὰ παραπάνω παραδείγματα ὅτι ἡ ἑρμηνεία τοῦ Ψηφιστοῦ παρὰ διαφόρων ἐκτελεστῶν ἐκ παραδόσεως εἶναι ἡ ἴδια.

Στὴ δεύτερη περίπτωση ποὺ ὁ χαρακτήρας μὲ Ψηφιστὸ καὶ οἱ κατιόντες φθόγγοι ποὺ ἔπονται εἶναι κυρίως μονόχρονοι, τὸ Ψηφιστὸ προφέρεται μὲ δύναμη.

Καὶ ἐδῶ σὲ μερικὲς θέσεις, καὶ κυρίως ὅταν τὸ Ψηφιστὸ ὑπογράφεται τοῦ Ἦσου, τοῦτο προφέρεται μὲ ἀνάβαση καὶ κατάβαση σὲ ἕνα χρόνο $^{33}$ .  $\Pi.\chi$ .

<sup>33.</sup> Κατά τὸν ἀείμνηστο Κ. Πανᾶ, καθηγητὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ πρωτοψάλτη, τὴν ἑρμηνεία αὐτὴ ἐδίδασκε ὁ Ἄνθιμος ὁ Ἐφεσιομάγνης (Λιάπης) πρωτοψάλτης Μεσολογγίου, ὁ ὁποῖος σπούδασε τὴ μουσικὴ κοντὰ στοὺς τρεῖς δασκάλους (Χρύσανθο, Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο). Ἐκτοτε διατηρήθηκε στοὺς μαθητές του καὶ στοὺς μετέπειτα μαθητὲς τούτων, τῆς λεγομένης Αἰτωλικῆς μουσικῆς σχολῆς.

Τὸ Ψηφιστὸ ὑπὸ δύο φωνητικοὺς χαρακτῆρες ( , , ) ἔχει τὴν ἀκόλουθη κατὰ παράδοση ἑρμηνεία<sup>34</sup>, ἡ ὁποία συμφωνεῖ καὶ μὲ τὰ διδασκόμενα περὶ τούτου ὑπὸ τοῦ Κώνστα. Π.χ.:

- $\beta'$ )  $\stackrel{\times}{q}$   $\stackrel{\times}{E}$  που  $\stackrel{\times}{\rho\alpha}$   $\stackrel{\times}{v}$   $\stackrel{\times}{\iota}$   $\stackrel{\times}{\epsilon}$   $\stackrel{\times}{E}$  που  $\stackrel{\times}{\rho\alpha}$   $\stackrel{\times}{\alpha}$   $\stackrel{\times}{\alpha}$   $\stackrel{\times}{\nu}$   $\stackrel{\times}{\iota}$   $\stackrel{\varepsilon}{\epsilon}$   $\stackrel{\times}{\Theta}$   $\stackrel{\varepsilon}{\epsilon}$   $\stackrel{\times}{\eta}$  Τρομικοῦ (Ψαλτική παράδοση Αθ. Καραμάνη)

- ε') Ὁ Κώνστας ταυτίζει τὸ Τρομικὸν 5 μὲ τὸ Στρεπτόν (βλ. καὶ Κυριακοῦ Φιλοξένους, Θεωρητικὸν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1895, σ. 168).
- $\alpha'$ ) Θέση Στρεπτοῦ (  $\overline{\phantom{\alpha}}$ ):  $\overline{\phantom{\alpha}}$   $\eta$  με ε ε ε ρα  $\eta$  με ε ε ε ρα

<sup>34.</sup> Σὲ κάποιες περιπτώσεις αὐτῶν τῶν θέσεων ἔχουμε διαφορετικὴ ἑρμηνεία, ποὺ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ἀντὶ Ψηφιστοῦ ὑπῆρχαν στὴν παλιὰ παρασημαντικὴ τρομικό 5 ἢ στρεπτὸ  $\sim$  (σημάδια τῆς παλιᾶς μουσικῆς γραφῆς). Στὴ νέα γραφὴ τὰ σημάδια αὐτὰ ἀντικαταστάθηκαν παντοῦ μὲ Ψηφιστό, παρέμεινε ὅμως ἐκ παραδόσεως ἡ ἑρμηνεία τους.  $\Pi$ .χ.:

$$ε'$$
)  $\ddot{q}$   $o$   $\Sigma o \zeta$   $\Upsilon \iota$   $o$   $o$   $o \zeta$   $a$   $a$   $v \varepsilon$   $\varepsilon$   $στη$   $η$   $(K. I. Πανᾶ, Τὸ χαρμόσυνον Πεντηχοστάριον, 1964,  $σελ.$  61)$ 

## Γ') Το Όμαλόν —

Τὸ Ὁμαλὸν θέλει νὰ προξενεῖται ἕνας ὁμαλὸς κυματισμὸς τῆς φωνῆς μὲ κάποια ὀξύτητα τοῦ φθόγγου τοῦ χαρακτήρα, στὸν ὁποῖο ὑπογράφεται. Ὑπογράφεται σὲ ὅλους τοὺς χαρακτῆρες, ἐκτὸς τῶν Κεντημάτων, τῆς Πεταστῆς καὶ τῆς Ὑπορροῆς (Χρύσανθος). Ὁ κυματισμὸς τῆς φωνῆς προσεγγίζει τὸν ἀμέσως ὀξύτερο φθόγγο. ᾿Αποτελεῖται ἀπὸ τὴν Ὅξεῖα καὶ τὴ Βαρεῖα (Ὀξυβάρεια). Οἱ κυριώτερες θέσεις τοῦ Ὁμαλοῦ εἶναι:

Οἱ θέσεις αὐτὲς κατὰ προσέγγιση ἀναλύονται ὡς ἑξῆς:

$$\alpha'$$
)  $=\frac{\pi}{\Delta_0}$  =  $\frac{\pi}{\Delta_0}$   $=\frac{\pi}{\Delta_0}$   $=\frac{\pi}{\Delta_0}$ 

Άλλες κατὰ παράδοση έρμηνεῖες τοῦ Ὁμαλοῦ ποὺ ὁμοιάζουν περίπου μὲ τὶς ἑρμηνεῖες τῆς Πεταστῆς:

$$\beta'$$
)  $\gamma \gamma = \frac{1}{\Theta_{00}} \frac{1}{K_{0}} \frac{1}{U} \frac{1}{U} = \frac{1}{U} \frac{1}{U} \frac{1}{U} = \frac{1}{U} \frac{1}{U} \frac{1}{U} = \frac{1}{U} \frac{1}{U} \frac{1}{U} = \frac{1$ 

Άλλες θέσεις τοῦ Όμαλοῦ:

#### Δ΄) Άντικένωμα —

Τὸ ἀντικένωμα, γράφει ὁ Χρύσανθος, ὅταν τίθεται κάτω τοῦ Ὁλίγου μὲ κατιόντα χαρακτήρα στὴ συνέχεια (\_\_\_\_\_), θέλει νὰ προφέρεται ἡ φωνὴ μὲ πέταγμα. ἀκολουθεῖ φωνητικὸς χαρακτήρας καταβάσεως μὲ γοργὸ καὶ ἄλλη συλλαβή. Στὴν παλαιὰ γραφὴ ἦσαν
ἰσόχρονοι οἱ χαρακτῆρες καταβάσεως. Δηλώνει δὲ καὶ τὸ ἀδιάκοπο
τῆς φωνῆς.

"Όταν κάτω ἀπὸ τὸ ᾿Αντικένωμα τεθεῖ ʿΑπλὴ —, Διπλὴ — ἡ Τριπλὴ — μὲ κατιόντα χαρακτήρα κατόπιν, ἡ φωνὴ προφέρεται

σὰν νὰ κρέμεται κατὰ κάποιον τροπο καὶ ἀχώριστα μὲ τὸν κατιόντα.

Τὸ ἀντικένωμα ὑπογράφεται σὲ ὅλους τοὺς χαρακτῆρες ἐκτὸς ἀπὸ τὰ Κεντήματα.

Ό Κώνστας γράφει ὅτι τὸ ἀντικένωμα πραγματοποιεῖ μικρὴ εὐστροφία ἀπὸ ἄνω πρὸς τὰ κάτω<sup>35</sup>.

Σύμφωνα μὲ αὐτά, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ γραπτὴ (μουσικὰ κείμενα) καὶ προφορικὴ μουσικὴ παράδοση, τὸ ἀντικένωμα:

α') Σὲ φθόγγο ἑνὸς χρόνου ὑπογραφόμενο τὸν διαιρεῖ μὲ Γοργό:

Τοῦτο φανερώνουν καὶ οἱ ἀκόλουθες θέσεις:

$$\alpha'_1$$
)  $\alpha'_{10}$   $\alpha'_{10$ 

'Αλλοῦ γιὰ τὸ λεγόμενο πέταγμα τῆς φωνῆς στὴν ἴδια θέση τίθεται Πεταστή.

$$\alpha'_2$$
)  $\alpha'_2$   $\alpha'_2$   $\alpha'_3$   $\alpha'_4$   $\alpha'_4$   $\alpha'_5$   $\alpha'_5$   $\alpha'_5$   $\alpha'_5$   $\alpha'_5$   $\alpha'_5$   $\alpha'_5$   $\alpha'_6$   $\alpha'_6$ 

( Άναστασιματάριον Ἰωάννου)

β') Τὸ ἀντικένωμα μὲ ἀπλὴ παρατηροῦμε ὅτι ἔχει σταθερὴ ἑρμηνεία στὰ μουσικὰ κείμενα ἤτοι:

$$β')$$
 Θέση Τρομικοῦ ( $5$ ):  $q$ 

$$\frac{q}{5} = q$$

(Είρμολόγιον Ἰωάννου)

γ΄) "Όταν τίθεται κάτω ἀπὸ φωνητικὸ χαρακτήρα, ὅπου ὑπονοεῖται μικρὸ Ἰσο, ἐξηγεῖται ἐνίοτε ὡς ἔσω Πεταστή, π.χ.:

δ΄) Τιθέμενο ὑπὸ τὴν Πεταστὴ διατηρεῖ τὴν ἐνέργειά του: Ἡ Πεταστὴ τίθεται μόνο γιὰ τὴν ἀλλαγὴ συλλαβῆς. Π.χ.:

Τὸ ἀντικένωμα μὲ Διπλὴ ἢ Τριπλὴ ποὺ ἀναφέρει ὁ Χρύσανθος ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ ετερον καὶ ἔτσι δὲν ἀπαντᾶται πλέον στὶς ἀνάλογες θέσεις.

## Ε') Τὸ Έπερον ἢ Σύνδεσμος 🧼

Ο Γαβριήλ μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ Ἔτερο εἶναι σὰν τὸ Παρακάλεσμα (παλιὸ χειρονομικὸ σημάδι, μὴ χρησιμοποιούμενο πλέον), δηλαδὴ εἶναι ἕτερον Παρακάλεσμα καὶ ἔτσι προῆλθε τὸ ὄνομά του. Τοῦτο λυγίζει πρὸς τὰ ἄνω τὴ φωνή.

Ο Κώνστας γράφει ὅτι τὸ ετερον δένει (συνδέει) ἀνιοῦσες καὶ κατιοῦσες φωνές.

Έπομένως τὸ Έτερον λειτουργεῖ ὡς ποιοτικὸ σημάδι (λύγισμα φωνής) μὲ παρακλητικὸ χαρακτήρα καὶ ὡς Σύνδεσμος (σύναγμα), ποὺ συνάζει σὲ ἕνα σχῆμα καὶ μία συλλαβή πολλὲς φωνές.

'Ως Σύνδεσμος ἀπλὸς τὸ Έτερον ἐδῶ εἶναι ἤδη ἑρμηνευμένον καὶ τίθεται γιὰ νὰ δείξει τὸ ἀδιάκοπον τῆς φωνῆς.

$$\beta'$$
)  $\stackrel{\times}{q} = \sum_{X \alpha_1 \alpha_1} \sum_{\alpha_1 \alpha_1 \alpha_1 \alpha_1} \sum_{\alpha_1 \alpha_1 \alpha_1} \sum_{\alpha_1 \alpha_1$ 

Τὸ "Ετερον (Παρακάλεσμα) ἐξηγημένο

(Έχ τοῦ Κατευθυνθήτω τοῦ δ΄ ἦχου, Άναστασιματάριον Ἰωάννου)

Σημ.: 'Αξιοπρόσεκτο είναι ότι ἡ ίδια μουσικὴ φράση «εἰσάκουσόν μου» στὸ Kύριε, ἐκέκραξα τοῦ αὐτοῦ ἡχου παρουσιάζεται συνεπτυγμένη κάπως, ἐνῶ ἡ ἐκτέλεση εἶναι ἡ ἴδια.

$$\bigwedge_{\epsilon_{i}}^{\Delta} \bigcap_{\sigma\alpha} \bigcap_{\alpha \text{ NOU } \sigma_{0}}^{\sigma_{0}} \bigcap_{\alpha \text{ NOU } K_{U}}^{\sigma_{0}} \bigcap_{\beta_{i}}^{\kappa_{i}} \bigcap_{\epsilon}^{\delta_{\alpha}} \bigcap_{\alpha \text{ NOU } \sigma_{0}}^{\delta_{\alpha}} \bigcap_{\beta_{i}}^{\delta_{\alpha}} \bigcap_{\alpha \text{ NOU } \sigma_{0}}^{\delta_{\alpha}} \bigcap_{\beta_{i}}^{\delta_{\alpha}} \bigcap_$$

Τὸ παράδειγμα τοῦτο καθώς καὶ πλῆθος παρομοίων, ποὺ παρατηροῦνται στὰ ἐπίσημα μουσικὰ βιβλία, πιστοποιοῦν τὴν ὕπαρξη καὶ θέσεων συνεπτυγμένων.

Τὸ "Ετερον σὲ ἄλλη ἑρμηνεία:

ΣΤ΄) Τὸ Ἐνδόφωνο 🗀

Τὸ Ἐνδόφωνο ὁρίζει προφορὰ τοῦ φθόγγου, τοῦ χαρακτῆρος στὸν ὁποῖο ὑπογράφεται, ἔνρινη. Ἡ χρήση του σήμερα γίνεται σπάνια. Τὸ συναντᾶμε στὰ κρατήματα καὶ στὶς συλλαβὲς εμ καὶ εν. Π.χ.:

## Ζ΄) Ἡ Πεταστή ώς ποιοτικός χαρακτήρας

Ή Πεταστή, ὅπως ἤδη ἔχουμε ἀναφέρει, ἐκτὸς ἀπὸ ποσοτικό, εἶναι καὶ ποιοτικὸ σημάδι, προερχόμενο ἀπὸ τὸ παλαιὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα (βλ. σελ. 52, ὑποσ. 17).

Ἡ Πεταστή, γράφει ὁ Χρύσανθος, θέλει νὰ ἀνεβάζουμε τὴ φωνὴ λίγο περισσότερο ἀπ' τὴ φυσικὴ ὀξύτητα τοῦ τυχόντος φθόγγου. Τοῦτο τὸ ἰδίωμα τὸ διατηρεῖ καὶ ὅταν μπαίνει κάτω ἀπὸ τὸ Ἱσο.

Σὲ ἀπλὴ Πεταστή (ἑνὸς χρόνου) ἀκολουθεῖ ἕνας χαρακτήρας κατάβασης, σὲ Πεταστὴ δύο χρόνων (Πεταστὴ μὲ Κλάσμα) ἀκολουθοῦν περισσότετες καταβάσεις, ἀνισόχρονες.

Τὰ παλιὰ χειρόγραφα μουσικὰ ἐγχειρίδια<sup>36</sup> μᾶς διδάσκουν:

Ή Πεταστὴ ἔχει εὐρύτερη φωνητικὴ ἐνέργεια ἀπ' ὅ,τι τὸ Ὀλίγο, ἐπειδὴ ἀνεβάζουμε μὲ πέταγμα σὲ ὕψος. Οὐδέποτε βρίσκεται μπροστά της (δηλ. δεξιά της) σημάδι ἰσότητας ἢ ἀναβάσεως, ἀλλὰ πάντα καταβάσεως. Καὶ ἀλλοῦ:

Ή Πεταστὴ ἐνεργεῖ μὲ πέταγμα φωνῆς ἄλλοτε πρὸς τὰ ἔξω (πρὸς τὰ πάνω) καὶ ἄλλοτε πρὸς τὰ μέσα (ἀπὸ τὰ μέσα πρὸς τὰ πάνω), ὅπως ἕνα φτερὸ ποὺ τὸ παρασύρει ὁ ἄνεμος ἐδῶ καὶ 'κεῖ, διότι πρόκειται νὰ δείξουμε τὴν ἐνέργειά της μὲ χειρονομία σὰν φτερό. (τὸ χέρι μας ἀνεβαίνει καὶ κατεβαίνει καὶ πετάει ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικά).

Ή Πεταστή, γράφει<sup>37</sup> ὁ Κώνστας, ἔχει τὸ πέταγμα ποὺ δημιουργεῖ μιάμιση φωνή, ἔχει δηλαδή μελισματική ἐνέργεια μιᾶς καὶ ἡμίσειας φωνῆς πρὸς τὰ ἄνω.

Καὶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους διδασκάλους ὁ Θεοδόσης Β. Γεωργιάδης γράφει χαρακτηριστικά: «Ἡ Πεταστὴ παίζει μεγάλον ρόλον ἐν τῆ ἐκτελέσει τῶν μελῶν τῆς μουσικῆς τόσον εἰς τὰ σύντομα μέλη, ὅσον καὶ εἰς τὰ ἀργά, διότι ἡ ἀνάλυσις αὐτῆς εἶναι ποικίλη, τὴν ὁποίαν ὀφείλει νὰ γνωρίζη πᾶς ἱεροψάλτης».

Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὰ ἀνωτέρω, ἡ μελισματικὴ ἐνέργεια τῆς

Ή αὐτὴ θέση μὲ Στρεπτόν (ా): π κ κ ε ε γω λε ε ε ε γω

Πεταστῆς ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ θέση της στὸ μουσικὸ κείμενο, τὸ εἶδος τοῦ «μαθήματος» καὶ τὸν ἦχο του καὶ ἀπὸ τὸ ᾶν εἶναι ἔγχρονη (μὲ Κλάσμα) ἢ ἀπλή (χωρὶς Κλάσμα).

Έχει δὲ δύο βασικὲς ἐνέργειες: Ἡ μία ἀφορᾶ στὴν κίνηση τῆς φωνῆς πρὸς τὰ ἄνω (πρὸς τὰ ἔξω) καὶ ἡ ἄλλη ἐκ τῶν κάτω (ἔσω) πρὸς τὰ ἄνω.

Παραδείγματα έρμηνείας τῆς Πεταστῆς:

Ι.) Παραδείγματα έρμηνείας άπλῆς (ένὸς χρόνου - ἔξω) Πεταστῆς:

$$\alpha'$$
)  $\pi$ 
 $\Pi_{\alpha}$   $\sigma_{\alpha}$   $\pi_{\nu_{0}}$ 
 $\eta$ 
 $\Pi_{\alpha}$   $\sigma_{\alpha}$   $\pi_{\nu_{0}}$ 
 $\eta$ 
 $\pi_{\alpha}$ 
 $\pi_{\nu_{0}}$ 
 $\pi_{\alpha}$ 
 $\pi_{\nu_{0}}$ 
 $\pi_{\alpha}$ 
 $\pi_{\nu_{0}}$ 
 $\pi_{\alpha}$ 
 $\pi_{\nu_{0}}$ 
 $\pi_{\alpha}$ 
 $\pi_{\nu_{0}}$ 
 $\pi_{\alpha}$ 
 $\pi_{\nu_{0}}$ 

$$\beta') \stackrel{\pi}{\neq} \underbrace{\sum_{\Delta_0} \sum_{\delta \in I} \sum_$$

Π.) Στοὺς χρωματικοὺς ἤχους, ὅταν ἄνω τοῦ φθόγγου τῆς Πεταστῆς ὑπάρχει ὑπερμείζων τόνος, τότε ἡ ἑρμηνεία της μεταπίπτει περίπου στὴν ἑρμηνεία Βαρείας. Π.χ.:

$$\alpha'$$
)  $\Delta$   $\Omega$  τε κα τη ηλ θες  $\Omega$  τε κα τη ηλ θες καὶ ὅχι  $\Delta$   $\Omega$  τε

Στὶς ἄλλες περιπτώσεις καὶ ἐδῷ ἑρμηνεύεται ὅπως στοὺς διατονικοὺς ήχους.  $\Pi$ .χ.:

# ΙΙΙ.) Ἡ Πεταστή μὲ κλάσμα 🔾

Παραδείγματα έρμηνείας:

$$\alpha') \stackrel{\pi}{q} \stackrel{\Sigma}{K_{U}} \stackrel{\rho_{1}}{\epsilon} \stackrel{\epsilon}{B} \stackrel{\alpha}{\sigma_{1}} \stackrel{\lambda_{\epsilon_{U}}}{\lambda_{\epsilon_{U}}} = \stackrel{\Sigma'}{K_{U}} \stackrel{\rho_{1}}{\nu} \stackrel{\epsilon}{\epsilon} \stackrel{B}{B} \stackrel{\sigma_{1}}{\sigma_{1}} \stackrel{\lambda_{\epsilon_{U}}}{\lambda_{\epsilon_{U}}} \stackrel{\Delta}{\tilde{\Lambda}}$$

$$\delta') \stackrel{\pi}{q} = \frac{1}{\Theta \epsilon} \stackrel{\pi}{\circ} \pi \alpha \quad \text{tw wr pro o } \phi \eta \quad \eta$$

$$\epsilon') \stackrel{\pi}{q} \stackrel{\cdots}{I} \stackrel{\cdots}{\delta\omega\nu} \circ \stackrel{\pi}{\pi\rho\epsilon} \epsilon \epsilon \sigma \beta \nu \zeta \tau \sigma \iota \zeta \circ \phi \theta \alpha \lambda \mu \sigma \iota \sigma \iota \zeta \tau \sigma \sigma \omega \tau \eta$$

ΙV.) Καὶ μὲ εὐρύτερη ἐνέργεια (μιάμιση φωνὴ κατὰ Κώνστα):

('Απὸ τὸ Α' Έωθινὸ Είς τὸ ὅρος)

('Απὸ τὸ ἀργοσύντομο Χερουβικὸ τοῦ α' ἤχου Θ. Φωκαέως)

Οἱ ὡς ἄνω κατὰ Κώνστα ἑρμηνεῖες, ποὺ ἀφοροῦν στὰ ἀργὰ «Μαθήματα», μαρτυροῦνται καὶ ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση.

V.) Ἡ ἐκ τῶν ἔσω ἑρμηνεία τῆς Πεταστῆς.

Παραδείγματα:

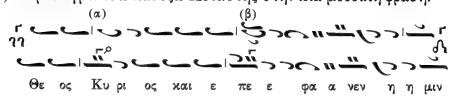
Έκ τοῦ Κατευθυνθήτω τοῦ α΄ ἤχου μὲ ἑρμηνεία ἐκ τῶν κάτω (ἔσω) τῆς Πεταστῆς

$$\beta'$$
)  $\gamma \gamma = \frac{\pi}{\epsilon_1}$   $\sigma \alpha \times \sigma 0 \times \sigma 0 \times \rho 0$ 

$$\gamma'$$
)  $\ddot{q}$   $\alpha$   $\alpha$   $\nu$   $\epsilon$   $\sigma$   $\tau$   $\eta$   $\sigma$   $\alpha$   $\alpha$   $\nu$   $\epsilon$   $\sigma$   $\tau$   $\eta$   $\sigma$ 

$$δ')$$
  $δ$   $χει$   $λη$   $δε$   $πι$   $ζ$   $στων$   $χει$   $ει$   $ει$   $λη$   $δε$   $πι$   $ζ$   $στων$   $χει$   $ει$   $ει$   $λη$   $δε$   $πι$   $ζ$   $στων$   $δ$ 

ε') Παράδειγμα έσω καὶ έξω Πεταστῆς στὴν ίδια μουσική φράση:



VI.) "Όταν ή Πεταστή ἔχει 'Αντικένωμα 5 ώς ποιοτικό σημάδι ἐκτελεῖται μόνο τὸ 'Αντικένωμα.

"Όταν στὴν ἀπλὴ (μονόχρονη) Πεταστὴ ἀκολουθεῖ χαρακτήρας (κατάβασης) μὲ Γοργό, τότε χάνει τὴν ποιοτική της ἐνέργεια.

Κατά τὰ παλαιὰ θεωρητικὰ δὲν πρέπει νὰ ἀκολουθεῖ τὴν Πεταστὴ χαρακτήρας μὲ Γοργό, διότι γίνεται ἡμίχρονη. Αὐτὸ ὅμως βλέπουμε ὅτι δὲν τηρεῖται καὶ ἔτσι στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ Πεταστὴ χρησιμεύει καὶ ὡς ἀπλὸ τονιστικό:

VII.) Ἡ Πεταστή, ἀκολουθούμενη ἀπὸ δίφωνη, τρίφωνη, τετράφωνη κλπ. κατάβαση, δὲν ἐνεργεῖ ποιοτικά, σύμφωνα μὲ τὰ γραφόμενα τοῦ Γαβριήλ: «Ἡριοίως δὲ ἐὰν ἐλαφρὸν ἔμπροσθεν τῶν πεταστῶν ἢ τῶν ὀξειῶν τεθῆ, διοίσουσι (διαφέρουν) αὖθις κατὰ τὸ μέλος, οὐ κατὰ φωνάς». Γι' αὐτὸ οἱ παλαιοὶ δάσκαλοι ἀντικαθιστοῦσαν μὲ Ὀλίγον τὴ μονόχρονη Πεταστὴ καὶ μὲ Ὀλίγον καὶ ὑμαλὸν τὴ δίχρονη (ἢ καὶ χωρὶς ὑμαλόν). Π.χ.:

$$\alpha') \stackrel{\pi}{\stackrel{}_{\chi\alpha\iota} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}} \stackrel{}{\stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi\iota}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi \iota}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi \iota}} \stackrel{}{\stackrel{\chi}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi}} \stackrel{}{\stackrel{}_{\chi}$$

$$\gamma'$$
)  $q$   $\Omega$   $M\eta$   $\eta$   $\eta$   $\tau \epsilon \rho$   $\Omega$   $M\eta$   $\eta$   $\eta$   $\tau \epsilon \rho$   $q$ 

VIII.) Ἡ Πεταστὴ ὑπογραφομένη σὲ ἄλλον χαρακτήρα μεταδίδει σ' αὐτὸν τὴν ἰδιότητά της. Π.χ.:

$$\ddot{\ddot{q}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text{ ton sap kw}} \frac{\partial e_{\nu}}{\partial e_{\nu}} = \sum_{\Sigma \in \text$$

Σημ.: Ποιοτικός καὶ συγχρόνως καὶ ποσοτικός χαρακτήρας ἦταν καὶ ἡ 'Οξεῖα — , σημάδι ἀνάβασης μιᾶς φωνῆς μὲ ὀξύτητα. Ἡ 'Οξεῖα ὑπάρχει καὶ στὰ πρῶτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινῆς μουσικῆς μὲ τὴν νέα σημειογραφία ( Άναστασιματάριον καὶ Δοξαστάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου ποὺ ἐκδόθηκαν μὲ φροντίδα Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου τὸ 1820 στὸ Βουκουρέστι). Φαίνεται ὅτι ἡ Ὀξεῖα ἀπαλείφθηκε καὶ ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ Ὀλίγον ὅταν χαράχτηκαν στὸ  $\Pi$ αρίσι τὰ σημάδια τῆς νέας μεθόδου μὲ ὑπόδειξη τοῦ Θάμυρι, μαθητῆ τῶν τριῶν δασκάλων. Ἡ ἐνέργειά της ὅμως σώζεται στὴν προφορικὴ ψαλτικὴ παράδοση παραδοσιακῶν Ἱεροψαλτῶν. Ὁ κώδ. Κουτλουμουσίου 461 - Ε.Β.Α. 961, «'Ακρίβεια τῶν τόνων τῆς παπαδικῆς τέχνης», ἀναφέρει ὅτι «ἡ ὀξεῖα θρασύτερον έστιν σημάδιον, ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνὴν καὶ κατεβαίνει χωρὶς ἀργίας ὑποκάτω». Ἡ Ὀξεῖα ὑπογράφεται τῶν χαρακτήρων ποὺ ὑπογράφεται καὶ τὸ Ὀλίγον καὶ μεταβιβάζει τὴν ποιοτική της ἐνέργεια στὸν ὑπερκείμενο χαρακτήρα. Αὐτὴ ὀνομάζουν κάποια νεώτερα θεωρητικά, μὴ ὀρθῶς, «στήριγμα». Ὁ ὅρος αὐτὸς μὲ ὅ,τι ὑπονοεῖ δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα. Στὴ νέα παρασημαντική ή δύναμη τῆς Ὀξείας ἔχει μεταφερθεῖ σχεδὸν στὸ Ψηφιστό. Στὶς ὑπόλοιπες περιπτώσεις ἐκτελεῖται κατὰ παράδοση ὡς ἀκολούθως: Π.χ.:

Γνωριζουμε ὅτι μετὰ τὸ Ψηφιστὸ πρέπει νὰ ἀκολουθοῦν ἰσόχρονες καταβάσεις. Ὅταν ὅμως τίθεται Ὀξεῖα καὶ Ψηφιστό, ἀκολουθεῖ Ὑπορροἡ μὲ Γοργό (ἀνισοχρονία), ἡτοι:

$$\bigwedge^{\Delta}_{K \cup U} \bigcap_{\Omega} \varepsilon \varepsilon = \bigoplus_{K \cup U} \bigcap_{\Omega} \varepsilon \varepsilon$$

'Οξεῖα ὑπογραφομένη 'Ισου καὶ Κεντημάτων μὲ Γοργό:

"Όταν πάνω στὴν "Όξεῖα τίθενται Κεντήματα ("), τότε ἡ ποιοτική της ἐνέργεια μεταβιβάζεται στὰ Κεντήματα.

Τελευταΐα, ἐκτὸς τῆς Ὀξείας, προτείνεται ἡ ἐπαναφορὰ στὴν ἐν χρήσει μουσικὴ σημειογραφία καὶ ὁρισμένων σημαδιῶν τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆ παρασημαντικῆς, ἤτοι τῆς διπλῆς Βαρείας (Πίεσμα) , τοῦ Λυγίσματος , τοῦ Τρομικοῦ ζ καὶ τοῦ Στρεπτοῦ , τοῦ μικροῦ Ίσου , τοῦ Τσακίσματος καὶ τῆς Παρακλητικῆς ... Ἡ μελικὴ ἐνέργεια τῶν σημαδιῶν αὐτῶν σώζεται στὴν ψαλτικὴ τέχνη τῶν παλαιῶν παραδοσιακῶν Ἱεροψαλτῶν μὲ κάποιες ἴσως μικρὸς διαφορές. Τὸ γεγονὸς τοῦτο θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποτελέσει πεδίο ἐρεύνης, ὥστε νὰ προσδιορισθοῦν αὐτὲς οἱ ἐνέργειες κατὰ τρόπο μὴ ἀμφισβητήσιμο καὶ παραδεκτὸ καὶ ὄχι ἀφοριστικὸ καὶ μαζὶ μὲ τὰ πορίσματα τῆς ὑπόλοιπης ἔρευνας, τὴ μελέτη τῆς παλιᾶς χειρόγραφης μουσικῆς θεωρίας καὶ τοῦ τρόπου μεταφορᾶς ἀπ' τὴν παλιὰ στὴ νέα μουσικὴ σημειογραφία τῶν μουσικῶν κειμένων νὰ ἀποτελέσουν ἀντικείμενο διδασκαλίας καὶ ὅχι ἀντιπαράθεσης. Ἡ μουσική, σύμφωνα καὶ μὲ τὴ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων μουσικῶν εἶναι πράξη καὶ ἐπιστήμη καὶ ἔτσι πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζεται.

Ἡ ἐξήγηση τῶν παραπάνω σημαδιῶν παρουσιάζει κάποια ἀστάθεια. Ἄλλωστε ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου εἶχε ἐπισημανθῆ ὅτι καθένα ἀπ' αὐτά, ἄλλο μέλος ἔγραφε «ἐν τῷ πα καὶ ἄλλο ἐν τῷ βου» κλπ. Ἐπίσης πρόβλημα παρουσιάζει καὶ ἡ θέση τους στὰ μουσικὰ κείμενα τῆς νέας σημειογραφίας. Ἡ παραβολή τους μὲ τὰ παλαιὰ δὲν μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ἀσφαλῆ συμπεράσματα, ἀφοῦ στὸ αὐτὸ μουσικὸ κείμενο, πολλὲς φορές, ἀπὸ χειρόγραφο σὲ χειρόγραφο διαφέρει ἡ θέση. Σοβαρἡ προσπάθεια ἀντιμετώπισης τοῦ προβλήματος ἔγινε ἀπ' τὸν Σ. Καρά (βλ.

- Σ. Καρά, Μέθοδος τῆς Έλληνικῆς Μουσικῆς, Θεωρητικόν, τ. Α΄, σελ. 180 κ.έξ.) που είσηγήθηκε και την έπαναφορά τῶν ἐν λόγῳ σημαδιῶν. Θὰ ἢταν βέβαια ἐπωφελέστερη ἡ προσπάθεια αὐτή, ἄν διανθιζόταν μὲ παράθεση παραδειγμάτων με παραβολή. Παραθέτουμε στή συνέχεια παραδείγματα έρμηνείας τῶν πιὸ πάνω σημαδιῶν.
  - 1. Τὸ Πίεσμα ἢ διπλὴ Βαρεία 🦠

α΄) (Είρμολόγιον Π. Λαμπαδαρίου) 
$$\frac{\pi}{q}$$
  $\frac{\pi}{\pi\epsilon}$  ποι χιλ  $\frac{\pi}{q}$   $\frac{\pi}{\pi\epsilon}$   $\frac{\pi}{\pi}$   $\frac{\pi}{q}$   $\frac{\pi}{q}$ 

β΄) (Ἐξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος)

(Έξηγηση Γρηγορίου)

$$q = 0$$
 or  $i \in \pi\alpha \alpha \alpha$  to ep  $x\alpha \lambda \eta v \in \epsilon$  que pe es  $x\lambda u$ 

- 2. Τὸ Λύγισμα λυγίζει ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω τὴν φωνὴν ἐγγίζου-

$$β'$$
) (Άλλη έρμηνεία)  $q = \frac{1}{K_U} \frac{1}{U} = \frac{1}{K_U} \frac{1}{U} \frac{1}{U}$   $ρ_I$ 

$$\gamma'$$
)  $\stackrel{\wedge}{\alpha}$   $\stackrel{\wedge}{\beta}$   $\stackrel{\wedge}{\epsilon}$   $\stackrel{\wedge}{\epsilon}$   $\stackrel{\wedge}{\alpha}$   $\stackrel{\wedge}{\omega}$   $\stackrel{\wedge}{\omega}$ 

Τὸ Τσάκισμα στὴ νέα γραφὴ εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ κλάσμα.

# 12. Μουσικά γένη καὶ φθορές

#### Α') Γένη

Ή διαστηματική διάταξη τῶν τετραχόρδων ἐνὸς ἤχου ὀνομάζεται στὴ μουσικὴ γένος. Οἱ ἦχοι λοιπὸν ποὺ ἔχουν τὰ αὐτὰ ἢ συγγενῆ τετράχορδα, ἤτοι οἱ ἀκολουθοῦντες τὰ αὐτὰ ἢ συγγενῆ μουσικὰ διαστήματα στὶς κλίμακές τους, ἀποτελοῦν ἰδιαίτερη ὁμάδα, ἤτοι ἰδιαίτερο μουσικὸ γένος. Τὰ γένη εἶναι τρία: Τὸ διατονικό, τὸ χρωματικὸ καὶ τὸ ἐναρμόνιο.

Στὸ διατονικὸ γένος ἀνήκουν οἱ ἦχοι: Πρῶτος, Τέταρτος, πλάγιος τοῦ Πρώτου καὶ πλάγιος τοῦ Τετάρτου. Τὰ τετράχορδα τούτων ἀποτελοῦνται ἀπὸ τόνους μείζονες, ἐλάσσονες καὶ ἐλαχίστους.

Στὸ χρωματικὸ γένος ἀνήκουν οἱ ἦχοι Δεύτερος καὶ πλάγιος τοῦ Δευτέρου. Τὰ τετράχορδα τούτων βαίνουν, τοῦ μὲν Δευτέρου ἦχου κατὰ τόνο ἐλάχιστο ἤτοι 18 - 14 - 8, τοῦ δὲ πλαγίου τοῦ Δευτέρου κατὰ ἡμιτόνιο, ηὐξημένο ἡμιτόνιο ἤτοι 6 - 20 - 4. Κατ' ἄλλη ἄποψη βασισμένη στὴν πυθαγόρεια διαίρεση τοῦ ἡμιτονίου, τὰ τετράχορδα ἀντίστοιχα βαίνουν κατὰ 7½ - 16 - 6½ καὶ 6½ - 18 - 5½.

Στὸ ἐναρμόνιο γένος ἀνήκουν οἱ ἦχοι Τρίτος καὶ Βαρὺς (μὲ τὴ χρόα , ο), τῶν ὁποίων τὰ τετράχορδα βαίνουν κατὰ δύο τόνους καὶ ἡμιτόνιο ἤτοι 12 - 12 - 6.

Β') Φθορές

Τὰ σημεῖα ποὺ δείχνουν ἀλλαγὴ ἦχου ἢ γένους ὀνομάζονται φθορές, ἐπειδὴ φθείρουν, ἀλλάζουν τὸ μέλος καὶ τὸ μεταβάλλουν σὲ μέλος ἄλλου ἦχου ἢ γένους.

Κάθε γένος ἔχει δικές του φθορές.

## α') Διατονικές φθορές

 $\mathfrak{L}$   $\mathfrak{I}$   $\mathfrak{I}$ 

Οἱ φθορὲς αὐτὲς δείχνουν κάθε μία καὶ ὁρισμένο φθόγγο.

β') Χρωματικές φθορές

Οἱ χρωματικὲς φθορὲς εἶναι δύο γιὰ τὸν Δεύτερο ἦχο: -,  $\sigma$  καὶ τίθενται ἡ μὲν πρώτη (-) στοὺς φθόγγους Νη, Βου, Δι, Ζω, ἡ δὲ δεύτερη ( $\sigma$ ) στοὺς φθόγγους Πα, Γα, Κε, Νη. Δύο ἐπίσης ὑπάρχουν γιὰ τὸν πλάγιο τοῦ Δευτέρου: -,  $\sigma$  καὶ τίθενται ἡ μὲν πρώτη (-) στοὺς φθόγγους Πα, Γα, Κε, Νη, ἡ δὲ δεύτερη ( $\sigma$ ) στοὺς φθόγγους Νη, Βου, Δι, Ζω΄, Πα΄.

 $\gamma'$ ) Έναρμόνια φθορά εἶναι μία:  $\wp$  καὶ τίθεται στοὺς φθόγγους Βου,  $\Gamma$ α, Zω'.

Σημ.: Στὶς φθορὲς κατατάσσουν μερικοὶ καὶ τὰ σημάδια ? (½ τοῦ τόνου) ποὺ τίθεται ἐπὶ τοῦ Κε καὶ ἀπαιτεῖ τὸν Ζω μὲ ὕφεση διαρκῶς, καὶ ὁ (½ τοῦ τόνου) ποὺ τίθεται ἐπὶ τοῦ Γα καὶ ἀπαιτεῖ τὸν Βου (πρῶτον κατιόντα) μὲ δίεση διαρκείας. ἀπαντῶνται συνήθως στὰ μέλη τοῦ Τρίτου ἤχου. Πολλοὶ τὶς κατατάσσουν στὶς ὑφέσεις καὶ διέσεις μὲ τὴν ἔνδειξη ὕφεση καὶ δίεση γενικὴ ἢ διαρκὴς μέχρι τῆς λύσεώς τους μὲ ἄλλη φθορά.

Έπίσης τὰ σημάδια δ <sup>♀</sup>, καλούμενα καὶ χρόες, χρησιμεύουν καὶ ὡς φθορὲς τῶν ἤχων Πρώτου καὶ πλαγίου Πρώτου ποὺ μεταχειρίζονται τὴ σκληρὴ

διατονική κλίμακα.

## 13. Χρόες

Στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ «χρόα» ὀνομάζετο ἡ εἰδικὴ διαίρεση τῶν διαστημάτων τῶν μουσικῶν γενῶν. Αὐτὴ καθόριζε τὴν ποικιλία τῶν διαστημάτων ποὺ συγκροτοῦσαν τὸ γένος. "Ετσι σὲ κάθε γένος ἀντιστοιχοῦσαν καὶ ὁρισμένες χρόες.

Στή βυζαντινή ἐκκλησιαστική μουσική καὶ σὲ κάποιες περιπτώσεις τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἰδίως τῶν ἀνατολικῶν περιοχῶν, χρόα ὀνομάζουμε μία εἰδική καὶ ὁρισμένης ἐκτάσεως διαίρεση ἑνὸς πενταχόρδου (ἡ καὶ τετραχόρδου) τῆς κλίμακος τοῦ μαλακοῦ ἡ σκληροῦ διατόνου. Τὶς χρόες τὶς καθιέρωσαν οἱ τρεῖς Δάσκαλοι, οἱ εἰσηγητὲς τῆς νέας μουσικῆς γραφῆς μὲ τὰ ὀνόματα καὶ τὰ σχήματα: α΄) Μουσταὰρ ø, β΄) Νισαμπούρ ø καὶ γ΄) Χησὰρ — , θέλοντας νὰ παρασημάνουν μελωδίες ἀνατολικοῦ τύπου προερχόμενες κυρίως ἀπὸ τὴν ἐξωτερική μουσική. Ἡ μουσική Ἐπιτροπή τοῦ 1881-83 τὶς ὀνόμασε ἀντίστοιχα Ζυγό ø, Κλιτό ø καὶ Σπάθη — , ὀνόματα ποὺ ἐπεκράτησαν ἔκτοτε.

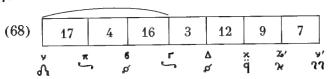
Όπως ἀντιλαμβανόμαστε, τὰ πεντάχορδα (ἢ τετράχορδα) στὰ ὁποῖα ἐνεργοῦν οἱ χρόες ἀποτελοῦν τμήματα τῶν ἀντίστοιχων μα-καμίων (μουσικῶν δρόμων τῆς ἀνατολικῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς).

## Α΄) Μακάμ Μουσταάρ (Ζυγός 💰 )

Ι) Κατὰ τὸν Στέφανο τὸν Δομέστιχο (Έρμηνεία τῆς Ἐξωτερικῆς Μουσικῆς καὶ ἐφαρμογῆς αὐτῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικήν, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1843, σελ. 200) ἡ κλίμακα εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

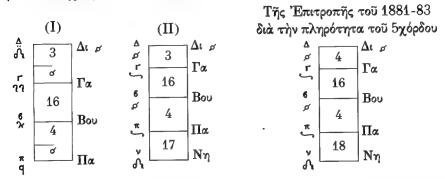
(68)		٥	4	16	G &	3	1	2	9	7		12
	π q		•	6 X	า	7	Å		ж Ÿ	æ′ ፞፠	77	′ π′ ì q

Κατὰ τὸν Κυριακὸ Φιλοξένους (Θεωρητικόν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1853, σελ. 183), ἡ ἀκόλουθη:



Σημ.: Οἱ κλίμακες ὑπολογίζονται μὲ 68 μόρια.

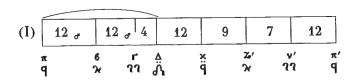
Άν ἀποκοποῦν τὸ 4χορδο τῆς πρώτης καὶ τὸ 5χορδο τῆς δευτέρας, θὰ ἔχουμε στὴν πράξη τὰ ἀκόλουθα:



Zυγὸς ( ø) λοιπὸν τιθέμενος ἐπὶ τοῦ  $\Delta$ ι ἐνεργεῖ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ ζητεῖ τὸν φθόγγο  $\Gamma$ α δίεση ἐναρμόνιο (4 τμ.), τὸν Bου στὴ θέση του καὶ τὸν  $\Pi$ α ὁμοίως δίεση ἐναρμόνιο (4 τμ.).

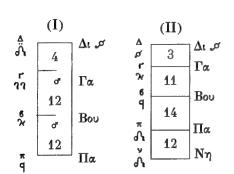
# Β') Μακάμ Νισαμπούρ (Κλιτόν 🗷 )

Κατὰ τοὺς ἀνωτέρω, Στέφανο καὶ Φιλοξένους (σελ. 24 καὶ 184 ἀντίστοιχα) ἔχουμε τὶς κλίμακες:



(II)	12		14	1	1	3		12	9	7	
	ν Λ	π Λ		6 q	r X		∆ 77	2	·	%' 'እ'	 ขา

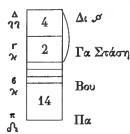
Έπομένως τὸ 4χορδο τῆς Ι καὶ τὸ 5χορδο τῆς ΙΙ κλίμακας, μὲ τὶς μικροδιαφορές τους ὡς πρὸς τὰ μεγέθη τῶν τόνων καὶ ἡμιτονίων, ἀποκοπτόμενα μᾶς δίνουν τὰ τοῦ κλιτοῦ ( ૭), ἤτοι:



Τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881-83 διὰ τὴν πληρότητα τοῦ 5χόρδου  $\frac{\Delta}{27}$   $\frac{\Delta}{2}$   $\frac{$ 

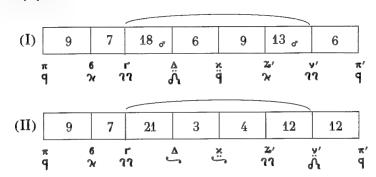
Τὸ Κλιτὸν πολλὲς φορὲς τίθεται καὶ ἐπὶ τοῦ ἐπάνω Νη΄  $\binom{v'}{q'q}$ , κορυφὴ τῆς κλίμακος (τοῦ σκληροῦ διατόνου) τοῦ τρίτου ἤχου κυρίως διὰ τὴν ἀπαγγελίαν τῶν ἀποστολικῶν καὶ Εὐαγγελικῶν ἀναγνωσμάτων. Τὰ ὡς ἄνω ὅμως διαφοροποιοῦνται ἀναλόγως μὲ τὶς στάσεις τοῦ μέλους. "Όταν τὰ μέλη περιστρέφονται περὶ τὸν φθόγγο  $\Delta$ ι  $\binom{\Delta}{q'q}$ , ἀπαιτοῦν τὴν ἐκτέλεση τοῦ Γα  $\binom{\Gamma}{\chi}$  μὲ ἐναρμόνιο δίεση (4 τμ.), ἀλλὰ καὶ τοῦ Βου  $\binom{\delta}{\chi}$  ὁμοίως μὲ ἐναρμόνιο δίεση (4 τμ.). "Όταν σταθοῦν ἐπὶ τοῦ Γα  $\binom{\Gamma}{q'q}$ ,  $\Delta$ ι-Γα ἡμιτόνιο), τὸ Γα-Βου  $\binom{\Gamma}{q'q}$  διάστημα, λόγω ἕλξεων, εἶναι ἀσταθές, ἐκτὸς ᾶν σταθοῦν στὸν φθόγγο Βου  $\binom{\delta}{\chi}$ , ὁπότε ἐκτελεῖται καὶ αὐτὸ ὡς ἡμιτόνιο (τμ. 6). "Όταν ἐπανακάμψει ὅμως πρὸς τὸν  $\Delta$ ι  $\binom{\Delta}{q'q}$ , καὶ πάλιν ἐπενεργοῦν οἱ ἕλξεις.

<u>ง</u>	4	Δι 🗷
r አ		Γα
	4	
6 %		Bou
π	14	_
Ä		Πα



## $\Gamma'$ ) Μακὰμ Xισὰρ ( $\Sigma$ πάθη) -οι

Οἱ κλίμακες κατὰ Στέφανο καὶ Φιλοξένους, ὅπως διαλαμβάνονται στὰ βιβλία τους καὶ στὶς σελ. 36 καὶ 184 ἀντίστοιχα:



Τὰ 5γορδα τούτων Γα-Νη' συνιστοῦν τὴν χρόα τῆς Σπάθης:

	(I)			(TT)		Τῆς	'Επιτροπῆς
y'	(1)	'NT'	y',	(11)	n NT/	Ÿ'	Nn'
11	13	$N\eta'$	N.	12	$N\eta'$	9,5	14   '
24	10	Ζω′	26/	12		24	Ζω'
'n	9	20	าา		- Ζω΄	าา	4
×	9	Kε		4		× Ÿ	Κε
× P	6	17.5	×.		Κε → ι	٩	4
Δ	О			3		Δ	- I.
<u>^</u>	4.0	$\Delta \iota$	<u>A</u>	24	$\Delta \iota$	م	Δι
-	18	$\Gamma_{\alpha}$	_	21		r.	$  18  _{\Gamma_{\alpha}}$
าก		110	ี	<u> </u>	Γα	าา	1 0

Ἡ Σπάθη — (φθορὰ κυρίως χρωματική) τίθεται κυρίως ἐπὶ τοῦ φθόγγου Kε (καὶ ἐνίοτε ἐπὶ τοῦ  $\Gamma$ α) καὶ ζητεῖ νὰ ἐκτελεῖται ὁ πρῶτος ἀνιὼν φθόγγος μὲ ὕφεση καὶ ὁ πρῶτος κατιὼν μὲ δίεση (τριτημόρια τοῦ μείζονος τόνου, 4 τμ.).

Σημ.: Κατὰ τὸν Κυριακὸ Φιλοξένους (ἔνθ' ἀνωτ., σελ. 185, § 283), ὁ Ζυγὸς χαρακτηρίζεται ὡς φθορὰ χρωματική, τὸ δὲ Κλιτὸν καὶ ἡ Σπάθη ὡς ἐναρμόνιες. Παρατηροῦνται ἐπίσης στὰ 5χορδα ποὺ ἐνεργοῦν οἱ χρόες διαφοροποιήσεις τῶν διαστημάτων ποὺ ὀφείλονται κυρίως στὶς κατὰ τόπους μουσικὲς παραδοσιακὲς ἐκτελέσεις ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἐξωτερικῆς μουσικῆς. Οἱ φθορὲς δὲ κάτωθεν τῶν φθόγγων τίθενται κατὰ τὴν γνώμην ἑκάστου τῶν παλαιῶν Διδασκάλων.

## ΑΣΚΗΣΕΙΣ παραλλαγῆς καὶ μέλους

α') Μὲ Ζυγὸ 🗴

- 168. Υ Συν αν θρω ποις ερ γα ζο με νοις την α νο μι ι αν και ου μη συν δυ α α σω με τα των εχ λε κτων α αυ των

β') Μὲ Κλιτὸν 🗷

169.  $\alpha'$ )  $\stackrel{\wedge}{\triangle}$   $\stackrel{\wedge$ 

Κατάληξη εὐαγγελικῆς περικοπῆς

$$\overset{\checkmark}{\eta \eta} \overset{\circ}{\eta} \overset{\overset}{\eta} \overset{$$

 $\gamma'$ )  $M\dot{\varepsilon} \Sigma \pi \dot{\alpha} \theta \eta \longrightarrow$ 

Βλ. καὶ σχετικὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 57-61, σελ. 236-239.

Σημ.: 'Αρχετοὶ θεωρητικοὶ κατατάσσουν στὶς χρόες καὶ τὸ σημάδι συναφῆς τον, γιὰ τὸ ὁποῖο θὰ ἀναφερθοῦμε στὸν β΄ τόμο.

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

#### OI HXOI

## 1. Ήχοι διατονικοί

# α') Ήχος πλάγιος τοῦ Τετάρτου

Οἱ μέχρι τώρα ἀσκήσεις, οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι, τὰ δημοτικὰ τραγούδια, πλὴν μερικῶν ἐξαιρέσεων, καθὼς καὶ οἱ ὀργανικὲς μελωδίες ποὺ διδάχτηκαν ἀνήκουν στὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη. Τὴν κλίμακα αὐτὴ μεταχειρίζεται ὁ ἦχος ποὺ ὀνομάζεται πλάγιος τοῦ Τετάρτου καὶ ἔχει τὴν ἀκόλουθη ἀρκτικὴ μαρτυρία:

Παρατίθενται στή συνέχεια ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι τοῦ ήχου αὐτοῦ ἀπὸ τὸ σύντομο ἀναστασιματάριο Ἰωάννου τοῦ πρωτοψάλτου.

Είς τὸν Έσπερινόν.

ρ. 4/σημος με έξαιρέσεις

$$K$$
υ ρι ε ε κραξα προς  $\Sigma$ ε ει σα κου σο ον μου ει

<sup>38.</sup> Περί ήχων κυρίων, πλαγίων, μέσων κλπ. λεπτομερῶς θ' ἀναφερθοῦμε στὸν δεύτερο τόμο τῆς παρούσης ἐργασίας.

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ πλ. δ' ἤχου σημαίνουν:  $\hat{\pi} = \pi \lambda \dot{\alpha} \gamma$ ιος,  $\mathbf{A} = \tau$ οῦ τετάρτου, οἱ τελεῖες (..) ἀποτελοῦν στενογραφική παράσταση τῆς καταλήξεως -ου (τοῦ τετάρτου).  $\mathbf{N} = \dot{\eta}$  βάση τοῦ ἤχου καὶ ἡ φθορὰ  $\frac{2}{3}$  δηλώνει τὴ διαδοχὴ τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας τοῦ ἤχου

E σπε ρι νον υ μνον και λο γι κην λα τρει ει ει αν Σοι Χρι στε προσ φε ρο μεν ο ο τι ηυ δο κη σας του ε λε η σαι η μας δι α της α να στα α σε ε ως

Οἱ προψαλλόμενοι στίχοι ὅπως, καὶ τὰ Δόξα Πατρί, Καὶ νῦν, ὅταν ψάλλονται μὲ τὴν ταχεῖα χρονικὴ ἀγωγὴ ( - ) μεταβαίνουν ἀπὸ τὸ μέλος στὴ μουσικὴ ἀπαγγελία (μελικὴ προσωδία) ἤτοι τὴν παρακαταλογή, μὲ ἀκανόνιστους ρυθμικοὺς πόδες καὶ μὲ μετα-

βολή σὲ μακρὲς () συλλαβὲς κυρίως τῶν θέσεων τῶν ποδῶν (τονισμένες συλλαβές) καὶ σὲ βραχεῖες () τῶν ὑπολοίπων. Μὲ βάση αὐτὲς τὶς μεταβολὲς παρασημαίνονται. Π.χ.:

At vei te au tov. ev tum  $\pi \alpha$  vw kai  $\chi_0$   $\rho_0$   $\tilde{\alpha}$  ai vei te au tov ev  $\chi_0$   $\rho_0$   $\tilde{\alpha}$  ai vei te au tov  $\tilde{\alpha}$   $\chi_0$   $\chi_0$   $\chi_0$   $\chi_0$   $\chi_0$ 

Είς την θ' ώδην.

Σημ.: Στὴ συνέχεια διδάσκονται καὶ ἄλλα μέλη τοῦ ὡς ἄνω ἤχου ἐκ τοῦ συντόμου ἀναστασιματαρίου τοῦ Ἰωάννου. Τὰ τροπάρια, ἀφοῦ πρῶτα διδαχθοῦν μὲ ρυθμὸ 2/σημο μὲ ἐξαιρέσεις, ὅπως σημειώνονται, ποὺ εἶναι σκόπιμο ἀπὸ διδακτικῆς καὶ παιδαγωγικῆς πλευρᾶς (γιὰ κάποιο διάστημα ἴσως), κατόπιν πρέπει νὰ διδαχθοῦν καὶ στὸν κανονικὸ ρυθμὸ ἤτοι 4/σημο μὲ ἐξαιρέσεις. Ἐνίστε οἱ χρόνοι μπορεῖ νὰ ἐκτελεσθοῦν 4+2 ἀν ὁ τόνος τὸ ἐπιβάλλει, ἄλλως οἱ 6 σὲ τρεῖς κινήσεις, 2 χρόνοι ἀνὰ κίνηση (Ἰωνικὸς ρυθμός, 6/σημος)

# β') Ήχος Πρῶτος

"Όπως ήδη ἔχουμε ἀναφέρει, μὲ βάση καὶ ἄλλους μουσικούς φθόγγους μποροῦμε νὰ δημιουργήσουμε μουσικὲς κλίμακες, τὶς ὁποῖες μεταχειρίζονται οἱ ἦχοι τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Μὲ βάση λοιπὸν τὸν μουσικὸ φθόγγο Πα καὶ ἀκολουθώντας τὰ φυσικὰ διαστήματα σχηματίζουμε τὴν ἀκόλουθη διατονικὴ κλίμακα:

_					_					
	10	$\top$	8	1	12	12		10	8	12
1	r H	8		11 L	ا ا	Ž	× q	2 2	้ ว่	γ' π'

Καὶ αὐτὴ ἡ κλίμακα, ὅπως παρατηροῦμε, ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ὅμοια τετράχορδα ἔχοντας στὴ μέση ἕνα μείζονα τόνο ποὺ ὀνομά-ζεται διαζευκτικός.

Τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Πα μεταχειρίζονται οἱ ἦχοι Πρῶτος, πλάγιος τοῦ Πρώτου καὶ ἔνας κλάδος τοῦ Τετάρτου. Ἡ ἀρκτικὴ μαρτυρία τοῦ Πρώτου ἤχου (ἐκ τοῦ φθόγγου Πα) εἶναι: Ἦχος ϥ Πα Θ

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ πρώτου ήχου ἐκ τοῦ φθόγγου Πα σημαίνουν:  $\mathbf{q} = \mathbf{\alpha} = \pi p \tilde{\mathbf{\omega}}$ τος, οἱ τελεῖες (..) εἶναι ἡ στενογραφία τῆς καταλήξεως -ος (πρῶτ-ος). Ἡ τετράφωνη ἀνάβαση δηλώνει ὅτι τέσσερες φωνὲς ἄνω τῆς βάσεως παραγωγῆς τῶν ἤχων (ὀργανικά), ἤτοι τοῦ κάτω Δι, εὑρίσκομε ἦχο πρῶτο. Τὸν κάτω Δι ἠχεῖ ἡ ἀνοικτὴ χορδὴ τοῦ μονοχόρδου. Παλαιότερα γραφόταν ἡ ἀρκτικὴ μαρτυρία τοῦ ἤχου, ἤχος ἡ Πα  $\mathbf{e}$ . Στὴν περίπτωση αὐτὴ ὁ ὀξεῖα δηλώνει ἀνάβαση μιᾶς φωνῆς ἀπὸ τοῦ Νη ποὺ ἐθεωρεῖτο ἀπὸ πολλοὺς ἐκκλησιαστικοὺς μουσικοὺς βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων, γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς βάσεως τοῦ α΄ ἤχου. Πα  $\mathbf{e}$  ἡ βάση τοῦ ἤχου καὶ ἡ φθορὰ  $\mathbf{e}$  δηλώνει τὴν πορεία τῆς κλίμακας.

Είς τὸν Έσπερινόν.

Ήχος ή Πα ?

ρ. 4/σημος μὲ ἐξαιρέσεις

Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε ει σα κου σον μου ει

σα κου σον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε

ει σα κου σον μου προ σχες τη φω νη της δε η σε ως
μου εν τω κε κρα γε ναι με προς Σε ει σα κου σον
μου Κυ υ ρι ι ε

ε νω πι ον Σου q ε ε παρ σις των χει ρων μου θυ σι α ε σπε ρι νη ε σα χου σον μου Κυ υ ρι ι ε q

Στίχοι ἐχ τῆς Στιχολογίας τοῦ Ἐσπερινοῦ καὶ στιχηρόν.  $\stackrel{\pi}{q}$ Θου Κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι μου και θυ υ ραν

πε ρι ο χης περι τα χει λη μου

Mη εχ χλι νης την χαρ δι αν μου εις λο γους πο νη ρι ας α του προ φα σι ζε σθαι προ φα α σεις εν α μαρ τι ι αις

 $\Sigma$  Ε ξα γα γε εκ φυ λα κης την ψυ χην μοδ  $\Sigma$  του ε ξο μο λο γη σα σθαι τω ο νο μα τι  $\Sigma$ ου οξ

 $T_{\alpha\varsigma} \ \epsilon \ \sigma\pi\epsilon \ \rho\iota \ \ v\alpha\varsigma \ \eta \ \mu\omega\nu \ \epsilon\upsilon \ \chi\alpha\varsigma \ \overset{\circ}{\sim} \ \pi\rho\sigma\sigma \ \delta\epsilon \ \xi\alpha\iota \ \alpha \ \alpha \ \gamma\iota$ 

 $\mu$ αρ τι  $\omega$ ν ο τι  $\mu$ ο νο ος ει ο δει ξας εν κο σ $\mu$ ω την  $\alpha$  να  $\alpha$  στα σιν

Είς τὸν στίχον. κ

 $T_{\omega}$   $\pi^{\alpha}$   $\theta$ er  $\sigma$ ou Xρι  $\sigma$ τε  $\pi^{\alpha}$   $\theta$ ων  $\eta$   $\lambda$ ευ  $\theta$ ε  $\rho$ ω  $\theta$ η  $\mu$ εν  $\tilde{K}$ υ  $\rho$ ι  $\tilde{K}$ υ  $\tilde{$ 

Eἰς τὸν εΟρθρον.  $\frac{\pi}{q}$   $\Theta_{\varepsilon} \quad \text{ος} \quad \text{Κυ ρι ος και } \varepsilon \quad \text{πε φα νεν } \eta \quad \text{μιν} \quad \text{ευ λο } \gamma \eta$   $\text{με νος ο ερ χο με νος εν ο νο μα τι Κυ ρι ου } \quad \text{θ}$   $\Theta_{\varepsilon} \quad \text{ος} \quad \text{Κυ ρι ος και } \varepsilon \quad \text{πε φα νεν } \eta \quad \text{μιν} \quad \text{ευ λο}$   $\gamma \eta \quad \text{με νος ο ερ χο με νος εν ο νο μα τι Κυ ρι ου } \quad \text{σ}$ 

'Απολυτίκιον. π η Του λι θου σφρα γι σθεν τος υ πο των Ι ου δαι ων και

Στίχοι ἐχ τῶν ἀναβαθμῶν.  $\frac{\pi}{q}$ Εν τω θλι βε σθαι με ει σα χου σον μου των ο δυ νω ων Κυ ρι ε Σοι χρα ζω  $\frac{\pi}{q}$ Τοις ε ρη μι χοις α παυ στος ο θει ος πο θος εγ γι νε ται  $\frac{\Delta}{q}$  χο σμου ου σι του μα ται αι ου εχ το ος  $\frac{\pi}{q}$ 

A γι ω Πνευ μα τι τι μη και δο ξα ωσ περ Πα  $^2$  τρι πρε πει α μα και Υι ω δι α του το α σω μεν τη τρι α δι μο νο κρα το ρι α

# Είς τούς Αίνους. π

 $\prod_{\alpha} \sigma_{\alpha} \pi_{\nu 0} \qquad \eta \qquad \text{al } \nu \epsilon \quad \sigma_{\alpha} \tau_{\omega} \quad \text{tov} \quad K_{\upsilon} \quad \text{pi} \quad \text{ov} \quad \text{al} \quad \nu \epsilon \iota \quad \tau \epsilon \tau_{\upsilon} \quad K_{\upsilon}$   $\rho_{\iota} \quad \text{ov} \quad \epsilon \times \tau_{\omega} \nu \quad \text{ou} \quad \rho_{\alpha} \quad \nu_{\omega} \nu \qquad \text{al} \quad \nu \epsilon \iota \quad \epsilon \iota \quad \tau \epsilon \quad \alpha \upsilon \quad \tau_{\upsilon} \nu \quad \epsilon \nu \quad \tau_{\upsilon} \iota \quad \upsilon$   $\downarrow_{\iota} \quad \iota \quad \sigma \tau_{\upsilon} \iota \quad \sum_{\alpha} \Gamma_{\alpha} \Gamma_{\alpha} \quad \Gamma_{\alpha} \Gamma_{\alpha} \quad \Gamma_{\alpha} \Gamma_{\alpha} \quad \Gamma_{\alpha} \Gamma_$ 

At well te au ton ta an tec of an heicau tou at  $\Sigma$  an tec of an heicau tou  $\Sigma$  an tec of the heicau tou  $\Sigma$  an tec of  $\Sigma$  an tec of  $\Sigma$  an tec of  $\Sigma$  an tec of  $\Sigma$  and the heicau tou  $\Sigma$  and  $\Sigma$  are in the heicau through  $\Sigma$  and  $\Sigma$  are in through  $\Sigma$  and  $\Sigma$  and  $\Sigma$  are in through  $\Sigma$  are in through  $\Sigma$  and  $\Sigma$  are in through  $\Sigma$  and  $\Sigma$  are in through  $\Sigma$  and  $\Sigma$  are in through  $\Sigma$  are in through  $\Sigma$  and  $\Sigma$ 

Υ μνου μεν Σου Χρι στε ε το σω τη η ρι ον πα α θος και δο ξα ζο μεν Σου την α να α στα α στν η

Στίχοι ἐχ τῆς Δοξολογίας. π q  $\Delta_0 \quad \xi\alpha \quad \Sigma_{01} \quad \tau\omega \quad \delta_{\text{Εί}} \quad \xi\alpha v \quad \tau_{\text{I}} \quad \tau_0 \quad \varphi\omega\varsigma \quad \delta_0 \quad \xi\alpha \quad \epsilon v \quad \upsilon \quad \psi_{\text{I}} \quad \iota \quad \sigma_{\text{TOIS}}$ 

Θε ω και ε πι γης <math>ει ρη η νη εν αν θρω ποις <math>ευ δο π

 $K_{0}$  ρι ε ο θε ος ο α μνος του θε ου ο  $Y_{1}$  ο ος του  $H_{0}$  τρος ο αι αι ρων την α μαρ τι ι αν του χο ο σμου ε λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α μαρ τι ας του χο ο σμου  $X_{0}$ 

Στή συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ τραγούδια 62-78 καθὼς καὶ οἱ ὁργανικὲς μελωδίες 79-85, σελ. 240-259.

### γ') \*Ηχος πλάγιος τοῦ Πρώτου

'Ο ήχος αὐτὸς ἔχει δύο βασικοὺς κλάδους. 'Ο πρῶτος κλάδος ἔχει ἀρκτική μαρτυρία Ήχος ὰ ἢ Κε ϙ ἢ ὁ καὶ σ' αὐτὸν ψάλλονται τὰ εἰρμολογικά (σύντομα) μέλη. Στὸν δεύτερο μὲ ἀρκτική μαρτυρία Ήχος ὰ ἢ ἢ Πα ϙ ψάλλονται κυρίως τὰ ἀργὰ μέλη καὶ ἐλάχιστα σύντομα.

Σημ.: Όταν ἡ διατονικὴ φθορὰ  $\,^{\circ}$  εἴναι στραμμένη στὴν ἀρκτικὴ μαρτυρία πρὸς τὰ κάτω, ὅπως ἀπαιτοῦν τὰ εἰρμολογικὰ μέλη τοῦ πλ. α΄ ἤχου, ἀκολουθεῖται ἡ κλίμακα:

				ρ			
12	10	8	12		10	8	12
ŗ,	6 q	11 L	Å	x q	<i>ኤ'</i> ዝ	J,	′ <sup>π</sup> ′

"Όταν ὅμως εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ ἄνω δ ἀκολουθεῖται ἡ κλίμακα:

P				•	<b>b</b>		
	10	8	12	12	10	8	12
π 9	6	า	7 6	<u>^</u> ?	2		γ' π' γ q

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρχτικῆς μαρτυρίας τοῦ πλαγίου τοῦ πρώτου ἤχου ἐχ τοῦ φθόγγου  $\Pi$ α, Ἦχος  $\mathring{\pi}$  ἢ  $\Pi$ α  $\circ$ , σημαίνουν:  $\mathring{\pi}$  = πλάγιος, q =  $\alpha$  = τοῦ πρώτου, οἱ τελεῖες (...) εἶναι ἡ στενογραφία τῆς χαταλήξεως -ος (πρῶτ-ος),  $\Pi$ α = ἡ βάση τοῦ ἤχου χαὶ ἡ φθορὰ  $\circ$  δηλώνει τὴ σειρὰ τῶν διαστημάτων τῆς χλίμαχος. Ἡ τετράφωνη ἀνάβαση (--) προσδιορίζει τὸν τετράφωνο εἰρμολογικό.

## Εἰς τὸν Ἑσπερινόν. Ἡχος λ ä Πα — ?

 $K_{\alpha} \text{ teu } \theta \text{uv} \qquad \theta \text{h } \tau \text{w } \text{h } \pi \text{po } \sigma \text{eu } \chi \text{h } \text{h } \mu \text{ou } \gamma \gamma^{\prime} \stackrel{?}{=} \omega \text{s} \quad \theta \text{u} \quad \mu \text{i. } \alpha$   $\mu \alpha \quad \epsilon \quad \nu \text{w } \pi \text{i. } \text{ov } \Sigma \text{ou} \quad \epsilon \quad \pi \text{ap } \sigma \text{is} \quad \tau \text{wv } \chi \text{ei. } \text{pw } \text{wv } \mu \text{ou } \theta \text{u}$   $\sigma \text{i. } \alpha \quad \epsilon \quad \sigma \pi \epsilon \text{ pi. } \text{vh} \quad \epsilon \text{i. } \sigma \text{a } \text{xou } \sigma \text{ov } \mu \text{ou } \text{Ku} \quad \text{pi. } \text{i. } \epsilon$ 

 $\Sigma$  ξα γα γε εχ φυ λα χης την ψυ χην μου  $\Sigma$  του  $\Sigma$  ξο μο λο γη σα σθαι τω ο νο μα  $\Sigma$  τι ι  $\Sigma$   $\Sigma$  συ  $\Sigma$ 

 $\Delta_{i}$  α του τι μι ου Σου σταυ ρου Χρι στε δι α βο λον η σχυνας και δι α της α να στα σε ω ως Σου το κε εν τρον της α μαρ τι ας ημ βλυνας και ε σω σας η μας εκ των πυ λω ων του θα να του δο ξα ζο μεν  $\Delta_{i}$   $\Delta_$ 

### Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας.

 $^{\sim}$ Ηχος  $\frac{\lambda}{\pi}$   $\ddot{q}$  Πα  $^{\circ}$  (καταλήγων στὴν 4φωνία - τετραφωνῶν)

Συν αν θρω ποις ερ γα ζο με ε νοις την α νο μι ι α αν

 $\frac{1}{2}$  χαι ου  $\frac{3}{2}$   $\frac{3}{2$ 

Τὸ ἀναστάσιμον ἀπολυτίχιον.  $\frac{3}{9}$ Τον συ να ναρ χον Λο γον Πα τρι και Πνευ μα τι τον εκ
Παρ θε νου τε χθεν τα εις σω τη ρι αν η μων α
νυ μνη σω μεν πι στοι και προσ κυ νη σω μεν ο τι ηυ
δο κη σε σαρ κι α νελ θειν εν τω σταυ ρω και θα να τον

Στίχοι ἐχ τῶν ἀναβαθμῶν.  $\overset{\times}{\mathsf{q}}$ Εν τω θλι βε σθαι με δα βι τι χως α δω σοι Σω τη ηρ μου ρυ σαι μου την ψυ χην εχ γλω ωσ σης δο λι ι ι ας  $\overset{\circ}{\mathsf{q}}$ Τοις ε ρη μι χοις ζω η μα χα ρι α ε στι θε  $\overset{\circ}{\mathsf{q}}$ ι χω ε ε ρω τι πτε ρου με νοις  $\overset{\circ}{\mathsf{q}}$ 

 $\Delta$ ο ξα Πα τρι και  $\Upsilon$ ι ω και  $\Lambda$  γι ω Πνευ μα τι  $\Upsilon$  Και νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι  $\Upsilon$  ω νων α μην  $\Upsilon$ 

 $T_{\eta \nu} \text{ ti } \mu \text{i} \quad \omega \quad \text{te ray twy } X \text{e rou } \text{bih} \quad \text{tal ev } \delta \text{o} \quad \xi \text{o} \quad \text{te}$   $\rho \alpha \nu \quad \alpha \quad \sigma u \gamma \quad \text{kri twg twy } \Sigma \text{e ra } \text{rih} \quad \alpha \quad \delta \text{i} \quad \alpha \quad \phi \theta \text{o} \quad \rho \omega \text{g}$   $\Theta \text{e} \quad \text{ov} \quad \Lambda \text{o} \quad \gamma \text{ov} \quad \text{te} \quad \text{kou ou } \sigma \alpha \text{v} \quad \text{thy ov} \quad \text{twg} \quad \Theta \text{e} \quad \text{o} \quad \text{to kov} \quad \Sigma \text{e}$   $\text{e} \quad \mu \text{e} \quad \gamma \alpha \quad \text{ku} \quad \text{vo} \quad \text{o} \quad \mu \text{ev} \quad \text{e}$ 

Θεοτοχίον.  $\frac{1}{4}$   $\frac{$ 

Είς τούς Αΐνους. κ ή

 $\prod_{\alpha} \sigma_{\alpha} \pi_{\nu 0} \qquad \eta \quad \text{al } \nu_{\epsilon} \quad \sigma_{\alpha} \quad \tau_{\omega} \quad \text{tov} \quad K_{\upsilon} \quad \rho_{\iota} \quad \text{ov} \quad \text{al} \quad \nu_{\epsilon \iota} \quad \tau_{\epsilon} \quad \text{tov}$   $K_{\upsilon} \quad \upsilon \quad \rho_{\iota} \quad \text{ov} \quad \epsilon_{\kappa} \tau_{\omega} \nu \quad \text{ou} \quad \rho_{\alpha} \quad \nu_{\omega} \nu \quad \text{al} \quad \nu_{\epsilon \iota} \quad \tau_{\epsilon} \quad \text{au} \quad \text{tov} \quad \epsilon_{\nu} \quad \tau_{0\iota\varsigma}$   $\downarrow_{\iota} \quad \sigma_{\tau 0\iota\varsigma} \quad \sigma_{0\iota} \quad \pi_{\rho \epsilon} \quad \pi_{\epsilon \iota} \quad \upsilon \quad \mu_{\nu 0\varsigma} \quad \tau_{\omega} \quad \Theta_{\epsilon} \quad \epsilon \quad \omega$ 

σον τες Σε στρα τι ω ται  $\frac{1}{2}$  αμ φο τε ρα γαρ ε σφρα γι σται τοις ε ρευ νω σι  $\frac{1}{2}$  πε φα νε ρω ται δε τα  $\frac{1}{2}$  μα τα τοις προσ χυ νου ου σιν εν πι στει το μυ στη ρι ον  $\frac{1}{2}$  ο α νυ μνου σιν α πο δος  $\frac{1}{2}$  μι ιν α γαλ λι α σιν χαι το με γα ε λε ε ος

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας.

 $\Delta_0$  ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι ι στοις  $\Theta_{\epsilon}$  ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ  $\Delta_0$  χι ι α

 $\Upsilon$  μνου μεν  $\Sigma$ ε ευ λο γου μεν  $\Sigma$ ε προσ χυ νου μεν  $\Sigma$ ε δο ξο λο γου μεν  $\Sigma$ ε ευ χα ρι στου μεν  $\Sigma$ οι δι α την με γα α λην  $\Sigma$ ου δο ο ξαν

 $K_{\upsilon}$  or  $\epsilon$   $B\alpha$  or  $\lambda\epsilon\upsilon$   $\epsilon$   $\pi$ 00  $\epsilon$ 00  $\epsilon$ 00  $\epsilon$ 10  $\epsilon$ 

το κρα α τορ  $K_{U}$  ρι ε  $\Upsilon_{l}$  ε μο νο  $\Upsilon_{E}$  νες I  $\eta$  σου  $X_{\rho l}$  στε και A  $\Upsilon_{l}$  ον  $H_{V}$  ευ μα  $X_{\rho l}$   $X_{\rho l}$ 

Προσδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ

λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α μαρ τι ι ας του

xo o omou

Στίχοι ἐκ τοῦ Πολυελέου Ἐξομολογεῖσθε.

```
Ε ξο μο λο γει ει σθε τω Θε ω ω ω ω τω ων Θε
    ε ων Αλλη λουι α
     "Ότι εἰς τὸν αἰῶνα... π
    E ξο μο λο γει σθε τω Kυ ρι ω των Kυ υ ρι ων
    Αλ ληλου ι α q
   Ότι εἰς τὸν αἰῶνα... π
  T_{\omega} \pi_{\text{ol}} \eta \sigma_{\alpha \nu} \tau_{\text{l}} \theta_{\alpha \nu} 
   ο ο νω Αλλη λου ι α 9
 "Ότι εἰς τὸν αἰῶνα... π
  T_{\omega} ποι η σαν τι τους ου ρα νου ους εν συ υ νε σει
   ש בנכוככ
  Αλ λη λου ι α 9
 "Ότι εἰς τὸν αἰῶνα... π
 Τω στε ρε ω σαν τι την γην ε πι των υ υ δα α α
των Αλ ληλου ι α
```

π .... είς τὸν αἰῶνα... π P

Στη συνέχεια διδάσκονται τὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 86-92 καθώς καὶ οἱ δργανικὲς μελωδίες ἀριθμ. 93, 94, σελ. 259-265.

### δ') Ήχος Τέταρτος λέγετος

	8		12	10	12	8	: 1	10	12		
3	S V	11 L		<u>A</u>	x °	‰ ገገ	า วา	π' q	6' %		

Σημ.: Ώς γνωστόν, οἱ πλάγιοι ἦχοι ἔχουν κλίμακα μὲ τετράχορδα διαζευγμένα καί, ἐπειδὴ ὁ λέγετος ἔχει τέτοια κλίμακα καὶ ἔχει καὶ τὴν ἴδια βάση μὲ τὸν μέσο δεύτερο ἦχο, οἱ παλαιοὶ μουσικοὶ καὶ πρωτοψάλτες τὸν ὀνόμασαν δεύτερο διατονικό.

Σήμερα ὅμως, ὅπως ψάλλομε τὰ σύντομα μέλη, ποὺ δὲν χρησιμοποιοῦν ὅλη τὴν κλίμακα, ἀλλὰ ἕνα τετράχορδο ἄνω τοῦ ਨੇ καὶ μία διφωνία κάτω ἀπὸ αὐτόν, ἔχομε ἕναν μέσο ἦχο μὲ ἐλλιπῆ κλίμακα ὡς ἀκολούθως:

	8	12	12	10	8
6	ر. د		<u>}</u>	7	2 27

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ Λεγέτου σημαίνουν: η = τέταρτος, οἱ τελεῖες (..) τὴν κατάληξη -ος (τέταρτ-ος), ἡ τετράφωνη ἀνάβαση () τέσσερες φωνὲς ἀνάβαση ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ βάση παραγωγῆς ἤχων Νη καὶ δεικνύει τὸν κύριο ἦχο. ἀλλὰ μὲ τὴ δίφωνη κατάβαση () τίθεται ὡς βάση ὁ Βου, ὁπότε ἔχουμε μέσο ἦχο. Λέγετος = ἀπήχημα. Ἡ φθορὰ ξπροσδιορίζει τὰ διαστήματα.

#### Είς τὸν Έσπερινόν.

# Ήχος ή ς νέτος Βου ξ

 $K_{\rm U}$  ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε ει σα κου σο ον μου  $\chi$  ει σα κου σον μου  $\chi$  Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς  $\chi$  ει σα κου σον μου  $\chi$  προ σχες τη φω  $\chi$  της δε η σε  $\chi$  ως μου εν τω κε κρα  $\chi$  ναι με προς  $\chi$  ει σα κου σον μου  $\chi$  κου  $\chi$  κου  $\chi$  ναι  $\chi$  ναι  $\chi$  ει σα κου σον  $\chi$  μου  $\chi$   $\chi$  ναι  $\chi$  εν  $\chi$  ναι  $\chi$  ε ναι  $\chi$  εν  $\chi$  ει σα κου σον  $\chi$  μου  $\chi$  εν  $\chi$ 

Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας. 6

 $\Theta_{\text{oυ}}$   $K_{\text{υ}}$   $\nu$   $\rho_{\text{t}}$   $\epsilon$   $\phi_{\text{υ}}$   $\lambda$   $\alpha$   $\times$   $\gamma_{\text{ν}}$   $\tau_{\text{to}}$   $\gamma_{\text{to}}$   $\gamma_{\text{to}}$ 

Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη ρι ι ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα α σεις εν α μαρ τι ι αις κ

Είς τὸν Ὀρθρον. 6

 $T_{\eta \nu}$  ti  $\mu$ i  $\omega$  te pav t $\omega$ v Xe pou  $\beta$ i $\mu$   $\lambda$  xai ev  $\delta$ 0  $\xi$ 0

Α νοι ξω το στο μα μου θαι πλη ρω θη σε ται πνευ μα τος και λο γον ε ρευ ξο μαι τη βα σι λι δι Μη τρι και ο φθη σο μαι φαι δρως πα νη γυ ρι ζων και α α σω γη θο με νος τα αυ της τα θαυ μα τα

 $Ei \zeta \ \text{Toù} \zeta \ \text{A\'ivou} \zeta. \ \frac{6}{2}$   $\prod_{\alpha} \sigma_{\alpha} \pi_{\nu} \circ \eta \quad \text{al } \nu \epsilon \quad \sigma_{\alpha} \quad \alpha \quad \text{to} \quad \text{Tov} \quad \text{Ku pi ov al } \nu \epsilon l$   $\text{Te tov} \quad \text{Ku pi ov ex two ou pa} \quad \nu \text{wov} \quad \text{al } \nu \epsilon l \text{ tov ev tolg}$   $\text{U} \quad \text{Ul stoig} \quad \text{Sol} \quad \text{pre pei u pluog} \quad \text{tw} \quad \text{OE} \quad \text{we}$ 

 $A_i$  vei ei te  $A_{\rm U}$  τον  $\pi\alpha$  αν τες οι αγ γε λοι  $A_{\rm U}$  του  $\alpha_i$  νει τε  $A_{\rm U}$  τον  $\alpha_i$  σαι  $\alpha_i$   $\Delta_i$  να  $\alpha_i$  μεις  $A_{\rm U}$  του

 $\sum_{i=1}^{2} \sum_{j=1}^{2} \sum_{i=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{i=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{i=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{i=1}^{6} \sum_{j=1}^{6} \sum_{j$ 

 $\Delta$ 0 &  $\alpha$  au th  $\epsilon$  stai ta si tois o si ois Au tou

O σταυ ρον υ πο μει νας και Θα να τον και α να στας εχ των νε κρων παν το δυ να με Kυ ρι ε δο ξα ζο μεν Σου την α να στα σιν

 $\Upsilon$  μνου ου μεν  $\Sigma$ ε ευ λο γου μεν  $\Sigma$ ε  $\tilde{\alpha}$  προ σκυ νου μεν  $\tilde{\alpha}$  δι  $\tilde{\alpha}$  την με  $\tilde{\alpha}$   $\tilde{\alpha}$  λην  $\tilde{\alpha}$  δο ο ξαν

 $\Pi$ ροσ δε ξαι την δε  $\eta$  σιν  $\eta$   $\mu$ ων  $\tilde{\sigma}$  ο κα  $\theta$ η  $\mu$ ε νος εκ δε ξι  $\omega$   $\omega$ ν του  $\tilde{\Pi}$ α τρος και ε  $\lambda$ ε  $\eta$  σον  $\eta$   $\mu$ α ας

Αὐτόμελον. 6

 $\Omega_{\zeta}$  γεν ναι ον εν μαρ τυ σιν α θλο φο ρε  $\Gamma$ ε ωρ γι ε συν ελ θον τες στη τη μερον ευ φτη μου μεν σε ο τι τον δρο μον τε τε λε κας την πι ι στιν τε τη ρη κας και ε δε ξω εκ θε ου τον της νι κης σου στε φα νον ον ι κε τευ ε εκ φθο ρα ας και κιν δυ νων λυ τρω θη ναι τους εν πι στει εκ τε λου ουν τας την α ει σε βα στον μνη μην σου

Στη συνέχεια διδάσκονται καὶ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 95-101 καὶ οἱ ὁργανικὲς μελωδίες ὑπ' ἀριθμ. 102, 103, σελ. 266-271.

### 2. Έναρμόνιοι ήχοι

### α') Ήχος Τρίτος

Ό Τρίτος ἦχος ἀνήκει, κατὰ παράδοση, στὸ ἐναρμόνιο γένος, ὅπως καὶ ὁ Βαρύς. Λέγομε δὲ κατὰ παράδοση, διότι ὑπάρχουν βάσιμες ἀμφιβολίες ἄν διατηρεῖται σήμερα τὸ πραγματικὸ ἐναρμόνιο γένος ποὺ εἶχε ἡ ἀρχαία ἑλληνική μουσική. ἀρκτική μαρτυρία τοῦ ἤχου εἶναι:

Μὲ τὴν ἐναρμόνιο φθορὰ & σχηματίζουμε τὴν κλίμακα τοῦ Τρίτου ἤχου:

_				م				
	12	12	6		12	12	12	6
11 L	. ا	<u>A</u>	x q	25' 77	7	า	π' 9 '	6' r'

Όταν ὅμως τὸ μέλος κατέρχεται τῆς βάσεως  $\frac{1}{1}$  ἀκολουθεῖ τὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ α΄ ἢ τοῦ πλ. τοῦ α΄ ἤχου. Τὸ ἴδιο συμβαίνει συνήθως καὶ ἄνω τοῦ φθόγγου  $\frac{2}{1}$  τιθεμένων τῶν ἀναλόγων διατονικῶν φθορῶν. Ὁ ἦχος λοιπὸν αὐτός, ὅπως ψάλλεται, στηρίζεται στὸ τετράχορδο:  $\frac{1}{12}$ 

						م
	10	8	12	12	6	
π q		6 X	11 L	٨	× Ÿ	27 77

Φθορὰ χρησιμοποιεῖ τὴν ἐναρμόνιο  $\mathcal{P}$  ἐπὶ τοῦ  $Z\omega$ . Όταν ὅμως αὐτὴ ἡ φθορὰ τίθεται ἐπὶ τοῦ  $\Gamma$ α, τότε τὸ διάστημα Bου- $\Gamma$ α γίνεται ἡμιτόνιο (ἕλχεται ὁ Bου πρὸς τὸν  $\Gamma$ α).

	12	12		6	12	12	:	12	6	
1	ง ใ	<b>π</b>	6 9	์ ไ	·	À N	ж Ÿ	า	<i>ک</i> ر ا	า าา

Πολλές φορές ή έναρμόνια κλίμακα παριστάνεται μὲ τὴ γενικὴ ἢ διαρκῆ ὕφεση ?, ποὺ τίθεται ἐπὶ τοῦ Κε καὶ ἀπαιτεῖ νὰ ἐκτελεῖται ὁ Ζω μὲ ὕφεση  $\binom{z'}{2}$  καὶ τὴ γενικὴ ἢ διαρκῆ δίεση δ, ποὺ τίθεται ἐπὶ τοῦ Γα καὶ ἀπαιτεῖ ὁ Βου νὰ ἐκτελεῖται μὲ διαρκῆ δίεση  $\binom{6}{4} \frac{\Gamma}{27}$ . Ἐπομένως ἡ διαρκὴς ὕφεση καὶ δίεση ἐνεργοῦν ὅπως καὶ ἡ ἐναρμόνιος φθορὰ 𝑛 καὶ λύονται καὶ αὐτὲς μὲ ἄλλη φθορά. Γι' αὐτὸ μερικοὶ δάσκαλοι τὶς ὑπολογίζουν καὶ τὶς κατατάσσουν στὶς ἐναρμόνιες φθορές.

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ τρίτου ήχου σημαίνουν:  $\Gamma = \tau$ ρίτος, οἱ τελεῖες (..) τὴν κατάληξη -ος (τρίτ-ος). Τρίτος καλεῖται, ἐπειδὴ ἔχει βάση τὸν τρίτο κατὰ τὴν ἄνοδο φθόγγο, ἀπὸ τὴ βάση παραγωγῆς τῶν ἡχων, ἤτοι τὸν Νη. Τὸ Ὀλίγον ἄνωθεν τοῦ  $\Gamma$  φανερώνει ὅτι ὁ ἡχος ἔχει σχέση μὲ τὸν πρῶτο ἢ καὶ τὸν πλάγιο τοῦ α΄ ἡχο καὶ ἡ διφωνία  $\Gamma$  ὁδηγεῖ στὴ βάση του  $\Gamma$ a. Ἡ φθορὰ  $\Gamma$  ἀνήκει στὸ σκληρὸ διάτονο καὶ δεικνύει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας τοῦ ἡχου αὐτοῦ, τὰ ὁποῖα προσδιορίζει καὶ ἡ ἐπὶ τοῦ  $\Gamma$  ζω φθορὰ  $\Gamma$  .

### Είς τὸν Έσπερινόν.

## τηχος η Γα φ

 $K_{\rm U}$  ρι ε ε κε κρα ξα προς  $\Sigma$ ε ει σα κου σο ον μου  $K_{\rm U}$  ρι ε ε κε κρα ξα προς  $\Sigma$ ε ει σα κου σο ον μου  $K_{\rm U}$  ρι ε ε κε κρα  $K_{\rm U}$  ρι  $K_{\rm U}$ 

 $K_{\alpha}$  τευ θυν θη τω η προ σευ χη μου  $\ddot{q}$  ως θυ  $\mu$ ι  $\alpha$   $\mu$ α  $= \sigma \pi \epsilon \ \rho \iota \ \ \forall \eta \ \epsilon \iota \ \ \sigma \alpha \ \ \text{hou son hou} \ \ \underbrace{K \upsilon \ \upsilon \ \rho \iota \ }_{\epsilon} \ \epsilon \ \ 77$ του ε ξο μο λο γη σα σθαι τω ο νο μα τι ι Σου q  $T_{\omega}$  σω σταυ ρω Xρι στε  $\Sigma_{\omega}$  τηρ θα να του χρα τος  $\lambda$ ε  $\lambda$ υ υ ι ται η και δι α βο ο λου η πλα α νη κα α τηρ γη η 

 $Eiζ τὸν "Ορθρον. Στίχοι ἐκ τῶν "Αναβαθμῶν. τη η η αι χιμα λω σι αν Σι ων συ ε ξει λου εκ Βα βυ λω ω νος <math>\frac{1}{2}$  κα με εκ των πα θων προς ζω ην ελ χυ σον Λο γε

 $E_{\nu} \quad \tau_{\omega} \quad \nu_{o} \quad \tau_{\omega} \quad \text{oi} \quad \sigma_{\pi \epsilon i} \quad \rho_{o\nu} \quad \tau_{\epsilon \zeta} \quad \delta_{\alpha} \quad \text{apu} \quad \sigma_{i\nu} \quad \epsilon_{\nu} \quad \theta_{\epsilon}$   $0i\zeta \quad \theta_{\epsilon} \quad \rho_{i} \quad \text{ou} \quad \sigma_{i} \quad \sigma_{\tau \alpha} \quad \chi_{U} \quad U \quad \alpha_{\zeta} \quad \epsilon_{\nu} \quad \chi_{\alpha} \quad \rho_{\alpha} \quad \alpha \quad \epsilon_{i} \quad \zeta_{\omega}$   $1 \quad \alpha_{\zeta} \quad \tau_{\alpha} \quad$ 

 $\Delta$ ο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω Πνευ  $\ddot{q}$  Και νυν και α ει και εις τους αι  $\ddot{q}$  ω νας των αι ω νων α μην  $\ddot{q}$ 

## $\mathbf{H}$ θ' $\mathbf{\phi}$ δή. $\mathbf{r}$

## Είς τούς αίνους.

 $\prod_{\alpha} \sigma_{\alpha} \pi_{\nu} \circ \eta \quad \text{al } \nu_{\varepsilon} \quad \sigma_{\alpha} \quad \alpha \quad \tau_{\omega} \tau_{0} \quad \text{ov} \quad K_{\upsilon} \quad \rho_{\iota} \quad \iota \quad \text{ov} \quad q \quad \alpha_{\iota}$   $\downarrow^{\nu} \quad \tau_{\varepsilon} \quad \tau_{\varepsilon} \quad \tau_{0} \vee K_{\upsilon} \quad \rho_{\iota} \quad \text{ov} \quad \varepsilon_{\varepsilon} \quad \tau_{\omega} \vee \sigma_{0} \vee \sigma_{\varepsilon}$   $\downarrow^{\nu} \quad \tau_{\varepsilon} \quad \tau_{\varepsilon} \quad A_{\upsilon} \quad \tau_{0} \vee \varepsilon_{\varepsilon} \quad \tau_{0} \vee \varepsilon_{\varepsilon}$   $\downarrow^{\nu} \quad \tau_{\varepsilon} \quad \tau_{\varepsilon} \quad A_{\upsilon} \quad \tau_{0} \vee \varepsilon_{\varepsilon}$   $\uparrow^{\nu} \quad \tau_{\omega} \quad \omega \quad \Theta_{\varepsilon} \quad \varepsilon \quad \omega$ 

 $A_{i}$  vei te  $A_{U}$  to ov  $\pi\alpha$  av teg oi  $A_{Y}$  ye  $\lambda$ oi  $A_{U}$  tou  $A_{i}$  are teg of  $A_{Y}$  ye  $\lambda$ oi  $A_{U}$  tou  $A_{U}$  are teg of  $A_{Y}$  ye  $\lambda$ oi  $A_{U}$  tou  $A_{U}$  are teg of  $A_{U}$  tou  $A_{U}$  t

Στίχοι ἐχ τῆς Δοξολογίας. Τη  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}$ 

Στή συνέχεια διδάσκονται τὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 104-110 καὶ ἡ ὀργανική μελωδία ὑπ' ἀριθμ. 111, σελ. 272-278.

#### β') Ήχος Βαρύς

Ό Βαρὺς ἐναρμόνιος ἦχος μὲ βάση τὸν φθόγγο Γα ἀνήκει καὶ αὐτὸς στὸ κατὰ παράδοσιν ἐναρμόνιο γένος καὶ μεταχειρίζεται τὴν ἔδια μὲ τὸν τρίτο ἦχο κλίμακα. Στηρίζεται καὶ αὐτὸς στὸ τετράχορδο Γα - Ζω ὕφεση καί, ὅταν καὶ ἐδῶ τὸ μέλος κατέρχεται κάτω τοῦ Γα, ἀκολουθεῖ κλίμακα μαλακοῦ χρώματος, ἤτοι τὴν φυσικὴ διατονική.

Ἡ ἀρχτιχὴ μαρτυρία τοῦ ἤχου εἶναι:

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ βαρέος ἤχου σημαίνουν: 

= β = βαρύς, ... = Οἱ τελεῖες κάτωθεν τοῦ Ὀλίγου τίθενται ἀντὶ Κεντημάτων καὶ σημαίνουν μαζὶ δίφωνη ἀνάβαση, ἡ ὁποία ὅμως ἀφορᾶ τὸν ἐκ τοῦ

κάτω  $Z_{\omega}$  εναρμόνιο βαρύ. Δεικνύει δηλαδή τὴν ἐκ τοῦ κάτω  $\Delta$ ι (βάση παραγωγῆς ήχων μὲ βάση τὸ μονόχορδο) δίφωνη ἀνάβαση. Ὁ  $\Gamma$ α = βάση τοῦ ήχου καὶ ἡ φθορὰ  $\phi$  δεικνύει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας τοῦ ήχου.

Είς τὸν Έσπερινόν.

### τΗχος 😎 Γα 🕴

 $\vec{x}$  του  $\epsilon$  ξο μο λο  $\vec{y}$ η σα σθαι αι τω ο νο μα  $\vec{y}$   $\vec$ 

 $\Delta$ ευ τε α γαλ λι α σω ω με θα τω Κυ ρι ι ω  $\Delta$  τω συν τρι ψαν τι θα να του το κρα α τος και φω τι σαν τι αν θρω ω πων το γε ε νος με τα των α σω μα α των κραυ γα ζον τες  $\Delta$ η μι ουρ γε και  $\Sigma$ ω τηρ η μων δο ο ξα α  $\Sigma$ οι

 $\Theta$ ε ος Kυ ρι ος και ε  $\pi$ ε φα νεν η μιν ευ λο γη με νος ο ερ χο με νος εν ο νο μα πι Kυ ρι  $\frac{1}{2}$ 

# Τὸ ἀναστάσιμον ᾿Απολυτίκιον. Τ

 $K_{\alpha}$  τε λυ σας τω σταυ ρω ω σου τον θα να τον η νε ω ξας τω λη στη τον πα ρα δει σον των Μυ ρο φο ρων τον θρη νον με τε βα λες και τοις σοις A πο στο λοις κη ρυτ τειν ε πε τα ξας ο τι  $\alpha$  νε στης Xρι στε ε ο  $\Theta$ ε ος πα ρε Xων τω κο σμω το με Yα ε ε λε ε ος

# Στίχοι ἐκ τῶν ἀΑναβαθμῶν. Τ

 $T_{ην}$  αι χιμα λω σι αν Σι ων εκ πλα νης ε πι στρε ε ψας κα με Σω τηρ ζω ω σον ε ξαι ρων δου λο πα θει ει ας

 $E_{\nu}$  τω νο ο τω ο σπει ρων θλι ι ψεις νη στει ας  $\frac{1}{2}$   $\frac$ 

Εἰς τοὺς Αἴνους.  $\frac{1}{2}$ Τα σα πνο  $\frac{1}{2}$  αι νε σα α τω τον  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$ 

Α νε στη Χρι στο ος εκ νε κρωνο λυ σας θα να του τα δε σμα ευ αγ γε λι ι ζου ου γη χα ραν με γα α λην α νει ει τε ου ρα νοι θε ου την δο ο ξαν

# Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας. Γ

 $\Delta_0$  ξα  $\Sigma_{0l}$  τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι ιστοις  $\theta$ ε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο  $\theta$ ε ι α

 $K_{\nu}$  ρι ε  $B_{\alpha}$  σι λε ευ ε που ρα νι ε  $\Theta$ ε ε ε  $\Pi_{\alpha}$  τερ παν το κρα α τορ  $K_{\nu}$  ρι ε  $Y_{\iota}$  ε μο νο  $Y_{\epsilon}$  νες I  $\eta$  σου  $X_{\rho}$ ι στε ε και A  $Y_{\iota}$  ον  $\Pi_{\nu}$ ε ευ μα

 $K_{\nu}$  ρι ε ο θε ο ος ο α μνος του θε ου ο  $\Upsilon_{\nu}$  ο ος του Πα τρος ο αι αι ρων την α μαρ τι ι αν του χο ο σμου ε λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α μαρ τι ι ας

Στη συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 112-119 τραγούδια, σελ. 278-282.

### 3. Ήχοι χρωματικοῦ γένους

Οἱ ἦχοι ποὺ ἀνήκουν στὸ χρωματικὸ γένος εἶναι δύο, ὁ Δεύτερος καὶ ὁ πλάγιος τοῦ Δευτέρου. Καὶ περὶ τούτων θὰ γίνει λεπτομερὴς ἀναφορὰ στὸν ἑπόμενο τόμο.

### α') Ήχος Δεύτερος

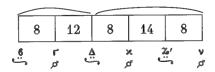
Στὴν παροῦσα ἑνότητα θ' ἀναφερθοῦμε σὲ δύο κλάδους τοῦ Δευτέρου ἤχου, ἤτοι στὸν κλάδο ποὺ ἔχει βάση τὸν φθόγγο Δι καὶ ἀρκτικὴ μαρτυρία Ἦχος Τὸν Αλάδο ποὺ ἔχει βάση τὸν φθόγγο Βου καὶ ἀρκτικὴ μαρτυρία Ἡχος Τὸν Εδου (μέσος δεύτερος). Ἡ κλίμακά τους προέρχεται ἀπὸ τὴ μαλακὴ διατονικὴ κλίμακα (γι' αὐτὸ ὀνομάζεται καὶ μαλακὴ χρωματική), ἀφοῦ μετακινηθοῦν κατάλληλα ὁρισμένοι φθόγγοι, ὡς ἀκολούθως:



	8		14	8	12	8		14	8	
•	<u>у</u>	π	٠	6	r ø '	Δ.	ж	2.	, A	,

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας σημαίνουν: ;; (τ) = β΄ (δεύτερος) (Οἱ τελεῖες ἀποτελοῦν στενογραφικὴ παράσταση τῆς κατάληξης -ος). Ἡ δίφωνη ἀνάβαση ;; σημαίνει δύο φωνὲς πάνω άπὸ τὴ βάση Νη γιὰ τὸν μέσο ῆχο, γιὰ δὲ τὸν κύριο δύο φωνὲς πάνω ἀπὸ τὸν μέσο. Ἡ φθορὰ ; κατὰ τὸν Κύριλλο τὸν Μαρμαρηνὸ καλεῖται θεματισμός (προέρχεται ἀπὸ τὸ γράμμα Θ). Ἡ κεραία ; δείχνει κάθοδο καὶ σημαίνει κύριον ῆχο μὲ φορὰ πρὸς τὸν πλάγιό του. Ὑπάρχει καὶ ἡ ἄποψη ὅτι ἡ βάση τοῦ ἤχου εἶναι δύο φωνὲς πάνω ἀπὸ τῆν βάση Δι καὶ γιὰ πρακτικοὺς λόγους μεταφέρεται ἐπὶ τοῦ Δι (βάση τοῦ Τετάρτου «ἄγια»).

Στὴν πράξη καὶ κυρίως στὸν μέσο δεύτερο ἦχο χρησιμοποιοῦμε (μὲ κάποιες ἐξαιρέσεις) ἔνα τμῆμα τῆς κλίμακας, ἤτοι ἕνα μαλακό χρωματικὸ τετράχορδο πρὸς τὰ ἄνω καὶ μιὰ διφωνία πρὸς τὰ κάτω (τόνοι μείζων καὶ ἐλάχιστος).



Ή κλίμακα τοῦ Δευτέρου ἤχου, κατερχομένη ἀπὸ τοῦ φθόγγου Δι μέχρι τοῦ φθόγγου Νη, κατέρχεται χρωματικά, ὅταν ὅμως κατέρχεται μέχρι τοῦ φθόγγου Πα, ὁδεύει διατονικά.

Είς τὸν Έσπερινόν. Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας.

 $^{\circ}$ Hyos  $\Delta_{i}$   $\rightarrow$ 

 $\sum_{uv}$  αν θρω ποις ερ γα ζο με νοις την α νο μι ι ι α αν και ου μη συν δυ α σω με τα τών εκ λε κτων αυ των

Παι δευ σει με Κυ ρι ος εν ε λε ει και ε λεγ ξει με
ε λαι ον δε α μαρ τω λου μη λι πα να τω την κε φα
λη η ην μου

O τι ε τι και η προ σευ χη μου εν ταις ευ δο κι αις αυ των κα τε πο θη σαν ε χο με να πε τρας οι κρι ται αυ των

Είς τὸν "Ορθρον

 $\Theta_{\epsilon}$  0 0 0 0 0 Ku u pi og kai  $\epsilon$   $\pi\epsilon$   $\phi$ a vev

η μιν ευ λο γη με νος ο ερ χο ο με νος εν ο νο

 $\Theta_{\epsilon}$  ος  $K_{\upsilon}$  υ ρι ος και ε πε φα νεν η μιν ευ

λο γη με νος ο ερ χο ο με νος έν ο νο μα τι  $K_{\upsilon}$ ρι ι ου ου

## Τὸ ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον. 🛕

### Κάθισμα τοῦ "Ορθρου. 🛕

Ο ευ σχη η μων Ι ω σηφ α πο του ξυ λου κα θε λων το α χραν τον Σου σω ω ω ω ω ω μα σιν δο νι κα θα ρα ει λη σας και α ρω ω μα σιν εν μνη μα τι και νω κη δευ σας α πε θε το αλ λα τρι η με ρος α νε στης Κυ υ ρι ε πα ρε χων τω κοσμω το με γα ε ε ε λε ος

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας (Ἰ. Καββάδα) 🛕

 $\Delta_0$  ξα  $\Sigma_0$ ι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι στοις  $\Theta$ ε ω χαι ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο χι ι α

Y μνου μεν  $\Sigma$ ε ευ λο γου μεν  $\Sigma$ ε προσ κυ νου μεν  $\Sigma$ ε δο ξο λο γου μεν  $\Sigma$ ε ευ χα ρι στου μεν  $\Sigma$ οι δι α την με γα α λην  $\Sigma$ ου δο ο ξαν

Kυ ρι  $\epsilon$  Bα σι  $\lambda$ ευ  $\epsilon$  που ρα vι  $\epsilon$  Θε  $\epsilon$   $\epsilon$   $\Pi$ α τερ παν το xρα  $\alpha$  τορ Kυ ρι  $\epsilon$   $\Upsilon$ ι  $\epsilon$   $\mu$ ο vο  $\Upsilon$ ε vες I  $\eta$  σου Xρι στε xαι A  $\alpha$   $\Upsilon$ ι oν  $\Pi$ νε  $\epsilon$ υ  $\mu$ α

 $K_{\nu}$  ρι ε ο θε ος ο α μνος του θε ου ο  $\Upsilon$ ι ος του  $\Pi$ α τρος ο αι ρων την α μαρ τι αν του χο ο ο σμου  $\varepsilon$  λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α μαρ  $\tilde{\Lambda}$  .

Προσ δε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ

#### Έξαποστειλάριον. Ήχος 🚾 Βου 🔭 (μέσος)

Τοις Μα θη ται αις συν ε ελ θω μεν εν ο ρει τα αλι λαι αι ας πι στει Χρι στο ον θε α α σα σα δαι λε γον τα ε ε ξου σι ι αν λα βειν των α νω ω και κα α τω μα θω μεν πω ως δι δα α σκει βα πτι ζειν ει εις το ο ο νο μα του Πα τρος ε ε θνη πα αν τα και του  $\Upsilon$ ι ου ου ου και Α γι ου  $\Upsilon$ υ μα τος και αι συ νει ει ναι τοις μυ σταις ω ως  $\Upsilon$ υ πε ε σχε το ε  $\Upsilon$ υς της συ υν τε λει ει α ας

#### Λειτουργικοὶ ὕμνοι.

# \*Ηχος 🚾 Βου 🗢 (μέσος)

 $E \xrightarrow{\lambda \epsilon} \text{ on } \epsilon \text{ is } \rho \eta \text{ is } \eta \text{ is } \eta \text{ is } \sigma \text{ is } \alpha \text{ is } \alpha \text{ is } \sigma \text{ is } \epsilon \text{ is } \epsilon$   $\epsilon \xrightarrow{\delta} \epsilon$ 

 $K_{\alpha \iota}$   $\mu \epsilon$   $\tau \alpha$   $\tau o u$   $\pi v \epsilon u$   $\mu \alpha$   $\tau o$  o  $o c \Sigma o u$ 

Ε χο μεν προς τον Κυ ρι ι ι ον

Α ξι ι ον και αι δι και αι αι αι ον

 $\sum_{\epsilon} \int_{0}^{\epsilon} \int_{0}^{\epsilon$ 

$$μεν$$
 Σοι ευ  $χα$  ρι στου  $με$  εν  $Κυ$  ρι  $ι$  ε  $και$   $δε$   $ο$   $με$  ε  $θα$   $α$   $Σου$   $ο$   $θε$   $ος$   $η$   $η$   $η$   $η$   $η$ 

Στή συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 118-119, σελ. 283-284.

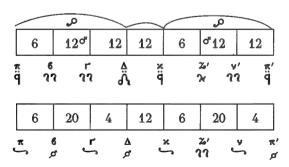
# β') Ήχος πλάγιος τοῦ Δευτέρου

Καὶ στὸν ἦχον αὐτὸν περιλαμβάνονται κάποιοι κλαδικοὶ ἦχοι ποὺ ἔχουν ὡς βάση τὸν κύριο. ᾿Αρκτική του μαρτυρία εἶναι:

Σημ.: Ἡ ἀρκτικὴ μαρτυρία σημαίνει:  $\dot{\hat{\pi}} = \pi \lambda \dot{\alpha} \gamma$ ιος,  $= \beta$ , τοῦ δευτέρου (Οἱ τελεῖες στενογραφία τοῦ -ου). Ἡ φθορὰ (θεματισμός) τῆς ὁποίας ἡ κεραία δείχνει ἀνοδο κατὰ τετράχορδο μὲ διάζευξη, ἡτοι ἦχο πλάγιο.

Ή κλίμακά του προέρχεται ἀπ' τὴ σκληρὴ διατονικὴ κλίμακα. Γι' αὐτὸ ὀνομάζεται σκληρὴ χρωματικὴ κλίμακα. Σχηματίζεται μὲ τὴν κατάλληλη μετακίνηση ὁρισμένων φθόγγων ὡς ἀκολούθως:

Σκληρή διατονική κλίμακα



# Εἰς τὸν Ἑσπερινόν. Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας.

# Ήχος λ ς Πα ~

 $\Theta_{\text{oυ}}$   $K_{\text{υ}}$   $\rho_{\text{ι}}$   $\epsilon$   $\phi_{\text{υ}}$   $\lambda_{\text{α}}$   $\times$   $\eta_{\text{ν}}$   $\tau_{\text{ω}}$   $\sigma_{\text{το}}$   $\mu_{\text{α}}$   $\tau_{\text{ι}}$   $\iota$   $\mu_{\text{ου}}$   $\times$   $\alpha_{\text{ι}}$   $\theta_{\text{υ}}$   $\nu$   $\rho_{\text{αν}}$   $\pi_{\text{ε}}$   $\rho_{\text{ι}}$   $\rho_{\text{ι}}$   $\rho_{\text{ι}}$   $\tau_{\text{ι}}$   $\tau_{\text{ι$ 

 $M_{\eta}$  εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη ρι ι ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα σεις εν α μαρ τι ι ας

 $\sum_{uv} \alpha v \theta \rho \omega \pi o i \zeta \epsilon \rho \gamma \alpha \zeta o \mu \epsilon voi \zeta την α νο μι ι αν και$   $\sum_{uv} \alpha v \theta \rho \omega \pi o i \zeta \epsilon \rho \gamma \alpha \zeta o \mu \epsilon voi \zeta την α νο μι ι αν και$   $\sum_{uv} \alpha v \theta \rho \omega \pi o i \zeta \epsilon \rho \gamma \alpha \zeta o \mu \epsilon voi \zeta την α νο μι ι αν και$ 

 $0 \quad \text{ti} \quad \epsilon \quad \text{ti} \quad \text{kai} \quad \eta \quad \text{pro} \quad \text{sev} \quad \chi \eta \quad \text{mov ev tain ev} \quad \text{do} \quad \text{ki}$ 

αις αυ των κα τε πο θη σαν ε χο με να πε τρας οι κρι ται αυ των

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας. Μανουὴλ Πρωτοψάλτου.

# "Ηχος λ ι Πα ~

 $\Delta$ ο ξα Σοι τω δει ξαν τι το φως  $\beta$  δο ξα εν υ ψι ι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο κι α

 $\Upsilon$  μνου ου μεν  $\Sigma$ ε ευ λο γου μεν  $\Sigma$ ε προ σκυ νου μεν  $\Sigma$ ε δο ξο λο γου μεν  $\Sigma$ ε ευ χα ρι στου μεν  $\Sigma$ οι δι α την με γα α λην  $\Sigma$ ου δο ξαν

Kυ υ ρι ε Bα σι  $\lambda$ ευ ε που ρα νι ε  $\Theta$ ε ε  $\Pi$ α τερ παν το χρα τορ Kυ ρι ε  $\Upsilon$ ι ε  $\mu$ ο νο  $\gamma$ ε νες I  $\eta$  σου Xρι στε ε χαι A  $\gamma$ ι ον  $\Pi$ νευ  $\mu$ α

Κυ υριεο θε ος ο α μνος του θε ου ο Υι
ο ος του Πα τρος ο αι αιρων την α μαρ τι ι αν
του χο σμου ε λε η σον η μας ο αι αιρωντας α
μαρ τι ι ας του χο σμου

Προσ δε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε λε η σον η μα ας

 $K_{\alpha} \xrightarrow{\delta} \xi_{i} \xrightarrow{\iota} \omega \text{ son } K_{0} \text{ re en th h he ra ta au th}$ 

 $\alpha$  να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η μα ας  $\alpha$  να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η μα ας  $\alpha$  να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η μα ας  $\alpha$  να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η μα ας  $\alpha$  να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η μα ας  $\alpha$  να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η μα ας  $\alpha$  να μαρ τη τους φυ λα χθη ναι η μα ας  $\alpha$  να μαν και αι νε τον και δε δο ξα σμε ε νον το  $\alpha$  νο μα α Σου εις τους αι ω νας α μη ην  $\alpha$  να μας κα θα  $\alpha$  περ ηλ πι σα μεν ε πι Σε ε

Στη συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 120-122, σελ. 285-286.

# Mepos B'

# ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

#### Το Δημοτικό μας Τραγούδι

Τὸ Δημοτικό μας Τραγούδι εἶναι ἕνα σύνθετο λαϊκὸ πνευματικὸ δημιούργημα, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν λόγο (τὸ ποιητικὸ κείμενο), τὴ μελωδία καὶ τὴν ὅρχηση (τὸν χορὸ τῶν χορευτικῶν τραγουδιῶν), μὲ συνδετικὸ κρίκο τὸν ρυθμό.

Μέσα σ' αὐτὰ συνυπάρχουν καὶ ἄλλα στοιχεῖα: γεωγραφικά, ἱστορικά, λαογραφικά, μουσικά, ρυθμικά, ἡ κατὰ τόπους ὀργανο-

χρησία κ.ά.

Βασικό ὅμως στοιχεῖο τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν εἶναι ἡ στενὴ σχέση ποίησης καὶ μουσικῆς, ποὺ γεννιοῦνται ταυτόχρονα, διότι ἕνας εἶναι ὁ ποιητὴς καὶ μελωδός, ὅπως ἦταν ὁ ἀοιδὸς τῆς ἀρχαιότητος, κατόπιν ὁ τραγικὸς ποιητὴς καὶ ἀργότερα ὁ βυζαντινὸς μελωδός. Σ' αὐτὴ τὴ σύζευξη ἡ μουσικὴ τοῦ τραγουδιοῦ παίζει πρωτεύοντα ρόλο, διότι ἐπιδρᾶ ἄμεσα τόσο στὶς αἰσθήσεις, ὅσο καὶ στὸ συναίσθημα.

Ή μουσικοποιητική δομή γενικά τῆς ἀσματικῆς μας παραδόσεως, ποὺ διέπεται ἀπὸ ἰδιαίτερους κανόνες, ἐφευρήματα τῆς σοφίας καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς εὐαισθησίας τοῦ λαοῦ, περιλαμβάνει ὅλο τὸ φάσμα τῶν μουσικολογικῶν θεμάτων πού, μαζὶ μὲ ὁρισμένα φιλολογικά, θὰ ἀποτελέσουν τὴ θεωρητική ὕλη τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, τὰ ὁποῖα θὰ παρουσιάσουμε τόσο στὸν παρόντα τόμο, ὅσο καὶ στοὺς ἑπόμενους. Τὰ σπουδαιότερα τούτων τῶν θεμάτων εἶναι:

• Ἡ φιλολογική τους πλευρὰ ποὺ ἀφορᾶ στὸ περιεχόμενο καὶ τἰς ἱστορικὲς ἀρχές, ἤτοι σὲ ἱστορικὰ στοιχεῖα, στὴ γλώσσα (τοπικὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα, ντοπιολαλιές) στὸν στίχο καὶ σὲ στοιχεῖα λαϊκοῦ πολιτισμοῦ (παραδόσεις, δοξασίες, ἤθη, ἔθιμα, μύθοι κλπ.).

- Ἡ μετρική καὶ ρυθμική δομή τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, οἱ συλλαβὲς τῶν στίχων, τὰ τσακίσματα ἡ γυρίσματα καὶ ἡ θέση τους στὸ τραγούδι.
- Τὸ δέσιμο τοῦ στίχου μὲ τὴ μουσικὴ καὶ ἡ διαμόρφωση τῆς μουσικῆς στροφῆς στὴν ἀσματική μας δημοτικὴ παράδοση.
  - Ἡ ποιχιλία τῶν μουσιχῶν στροφῶν.
- Ὁ ρυθμός στὸ δημοτικό τραγούδι καὶ ἡ σχέση του μὲ τὴν ἀρχαία ρυθμοποιία.
- Οἱ χρονικὲς ἀξίες τῶν ρυθμικῶν ποδῶν καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὴν κίνηση.
- Τὰ κυριότερα εἴδη τῶν χορῶν καὶ ἡ προσαρμογή τους στοὺς διαφόρους ρυθμούς.
- Τὰ μουσικά τους στοιχεῖα, ήτοι κλίμακες (8/χορδες, 5/χορδες, ἰδιότυπες κλίμακες καὶ ἰδιότυπη τεχνική κάποιων μελωδιῶν, μικτὲς κλίμακες, χαρακτηριστικὰ μουσικὰ ἰδιώματα, ἦχοι, χρωματισμοί, διηχία, διρρυθμία κ.ἄ.
- Ἡ κατὰ τόπους ὀργανοχρησία καὶ ἡ ἐξέλιξή της. Ἡ ἐπίδραση τῶν μουσικῶν ὀργάνων στὴ φωνητικὴ ἐκτέλεση τῶν τραγουδιῶν καὶ ἀντιστρόφως.
  - Οἱ ὀργανικές μελωδίες.
  - Τὰ κατὰ τόπους μελίσματα καὶ τὸ ὕφος.
- Χαρακτηριστικά μελωδιῶν κατὰ περιοχή. Πολυφωνικά Βορ. Ἡπείρου. Ὁμοιότητες καὶ διαφορὲς μὲ τὸ βυζαντινὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος. Ἱστορικὰ κ.ἄ. στοιχεῖα.

# Διαίρεση τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἀνάλογα μὲ τὸ περιεχόμενό τους, διαιροῦνται σέ:

1. ἀκριτικά. Τὰ ἀκριτικὰ δημοτικὰ τραγούδια ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν διηγηματικῶν τραγουδιῶν καὶ περιγράφουν τὴ ζωὴ καὶ τὰ κατορθώματα τῶν ἀκριτῶν. Οἱ ἀκρίτες ἦσαν φρουροὶ τῶν συνόρων, τῶν ἄκρων, τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας. Χρονολογικὰ

- ή άρχη τῶν Ἀκριτικῶν τραγουδιῶν τοποθετεῖται στὸν 9ο ἡ 10ο αἰώνα, περιέχουν ὅμως καὶ στοιχεῖα πολὺ παλαιότερα.
- 2. Παραλογές. Εΐναι καὶ αὐτὰ διηγηματικὰ πολύστιχα τραγούδια μὲ μυθικὸ περιεχόμενο καὶ τραγικὴ κατάληξη. ᾿Απὸ τὰ πιὸ γνωστὰ εἶναι «Τῆς Ἅρτας τὸ γεφύρι» καὶ «Τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ».
- 3. Ίστορικά. Δημοτικά τραγούδια γιὰ ἱστορικὰ γεγονότα, πολιορκίες, ἀλώσεις, καταστροφές, πολέμους, λεηλασίες, νίκες καὶ γενικὰ γεγονότα ποὺ συγκίνησαν τὴν ἐθνικὴ ψυχή.
- 4. Κλέφτικα. Τὰ τραγούδια αὐτά, ποὺ εἶναι καὶ πολυάριθμα, προέρχονται ἀπ' τὸν κλέφτικο καὶ ἀρματολικό βίο τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας.
- 5. Τραγούδια τῆς κοινωνικῆς καὶ καθημερινῆς ζωῆς, ἤτοι τοῦ γάμου, τῆς ξενιτειᾶς, ἐργατικά, ποιμενικά, γνωμικά, θαλασσινὰ κ.ἄ.
- 6. Θρησκευτικά, ὅπως εἶναι τὰ ἀναφερόμενα σὲ ἁγίους καὶ τὰ διάφορα κάλαντα.
- 7. Τοῦ κάτω κόσμου καὶ μοιρολόγια.
- 8. Ἄλλα, ὅπως εἶναι τὰ γνωμικά, τὰ παιδικά, τὰ σατιρικὰ κλπ.

'Απὸ πλευρᾶς μουσικῆς συνθέσεως ἔχουμε τραγούδια:

- 1. Ἐξαγγελτικά, ἤτοι ρίμες καὶ ἄλλα τραγούδια, διηγηματικά κυρίως, ποὺ ἐξαγγέλλονται μὲ ἐμμελῆ ἀπαγγελία.
- 2. Χορευτικά, σύντομα διαφόρων ρυθμῶν καὶ ὁμοίως χορευτικὰ σὲ ἀργότερο ρυθμό.
- 3. Τραγούδια δρομικά καὶ ἔρρυθμα καθιστικά.
- 4. Τραγούδια ἀργὰ τῆς τάβλας (ἡ κλέφτικα) ἡ καθιστικά, ὅπως συνήθως λέγονται.
- 5. 'Οργανικές μελωδίες χορευτικές ή μή.

Σημ.: Άπὸ τοῦ 1978 μέχρι σήμερα ἔχουμε ἐκδώσει σὲ βυζαντινὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία, ἔξι τόμους (2.000 σελίδων περίπου συνολικῶς) Δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς ίδιαιτέρας μας πατρίδας, ἀλλὰ καὶ ἀκριτικῶν, ἐπετειακῶν καὶ ἰστορικῶν τῆς 'Αλώσεως.

#### Α΄. ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΠΟΥ ΔΙΔΑΣΚΟΝΤΑΙ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΜΕ ΤΙΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

## α') Τραγούδια μὲ μονόφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις

Κάλαντα Φώτων, Θεσσαλίας. Φυσική διατονική κλίμακα τοῦ Νη (ἤτοι: Ἦχος λ ἢ ἢ Νη ዴ)\*

ρ. 2/σημος

1. 
$$v$$
 |  $\Sigma$ η με ρα τα  $\Phi$ ω τα κιο  $\varphi$ ω τι σμος  $\delta$  και χα ρα με  $\gamma$ α α λη κια  $\gamma$ ι α σμος  $\delta$ 

Σήμερα τὰ Φῶτα κι ὁ φωτισμὸς καὶ χαρὰ μεγάλη κι άγιασμός. Σήμερα βαφτίζεται ὁ Χριστός. Εἰς τὸν Ἰορδάνη τὸν ποταμό, κάθετ' ἡ κυρά μας ἡ Δέσποινα καὶ τὸν Ἅγιο Γιάννη παρακαλεῖ: -Ἅγιέ μου Γιάννη καὶ Πρόδρομε, ἔλα νὰ βαφτίσεις Θεοῦ παιδί.

<sup>\*</sup> Στὴν αὐτὴ κλίμακα ἄδονται τὰ τραγούδια ὅλων τῶν ἀσκήσεων ἀπὸ 1 ἔως καὶ 61, πλὴν τῶν τραγουδιῶν 45, 46, 52, 53, ποὺ ἄδονται στὴν φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Πα (ἤτοι σὲ ἦχο ੍ਰ' Πα  $_{\phi}$ ), καὶ τῶν τραγουδιῶν τῶν χροῶν, 57, 58, 59 καὶ 60.

#### Στεργιανό (παιδικό).

ρ. 2/σημος.



Έπῆρα τὸ στρατὶ στρατί, στρατί τὸ μονοπάτι. Τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε κάτω στὸ ἀκρογιάλι. Βλέπω τὴ θάλασσα θολή, θολὴ καὶ ἀφρισμένη κι ἀπάνω ποὺ ξεθόλωνε, πιάνει βροχὴ μεγάλη.

#### Νήσων.

ρ. 2/σημος.



- Καράβι, καραβάκι, ποῦ πᾶς γιαλό, γιαλό,
   μὲ τὰ πανιὰ ἀπλωμένα καὶ μὲ χρυσὸ σταυρό;
  - Καρτέρα με καὶ μένα δυὸ λόγια νὰ σοῦ πῶ:
- Ἄν εἶσαι γιὰ τὴν Πόλη νὰ 'ρθῶ κι ἐγὼ μαζί.
- Καημένο παλληκάρι ποὺ στέκεις στὸ γιαλό,
   δὲν εἶμαι γιὰ τὴν Πόλη, εἶμαι γιὰ τὰ νησιά.

Πάω νὰ βρῶ λιμάνι, λιμάνι νὰ σταθῶ, γιατὶ ὁ βοριᾶς φυσάει καὶ φέρνει κύματα.

#### Μ. Παρασκευῆς (Σάμος - Μαραθόκαμπος)

ρ. 3/σημος.

> Σήμερα μαῦρος οὐρανός, σήμερα μαύρη μέρα. Σήμερα ὅλοι θλίβονται καὶ τὰ βουνὰ λυποῦνται. Σήμερα ἔβαλαν βουλὴ οἱ ἄνομοι Ἑβραῖοι, γιὰ νὰ σταυρώσουν τὸ Χριστό, τὸν πάντων βασιλέα. κλπ.

#### Μ. Άσίας

- Χελιδονάκι μου γοργό, γοργό μου χελιδόνι,ποῦ ἤσουν, πουλί, τόσον καιρὸ κι ἔμεινα πάλι μοναχό;
- Ἡμουνα πάνω στὰ βουνά, ποὖναι τὰ κρύα τὰ νερά.

# β΄) Τραγούδια μὲ δίφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις

Κάλαντα Φώτων, Άνατ. Στερεὰ Ἑλλάδα

ρ. 3/σημος.

- 6.  $\forall$  |  $\Sigma$ η με ρα τα  $\Phi$ ω τα χιο  $\varphi$ ω τι σμος  $\tilde{\beta}$  χαι χα ρες με γα α λες τ'α  $\varphi$ εν τη μας  $\tilde{\beta}$ 
  - Σήμερα 'v' τὰ Φῶτα κι ὁ φωτισμὸς καὶ χαρὲς μεγάλες τ' ἀφέντη μας.
     Σήμερα βαφτίζεται ὁ Χριστός.
     Εἰς τὸν Ἰορδάνη τὸν ποταμὸ εἶν' ἡ Παναγιά μας ἡ Δέσποινα καὶ τὸν Ἅη Γιάννη παρακαλεῦ:
  - Σήκ' ἀφέντ' Άγιάννη καὶ Πρόδρομε,
     σήκου νὰ βαφτίσεις Θιοῦ πιδί,
     σήκου νὰ βαφτίσεις Θιοῦ πιδὶ
     μέσ' στὴν κολυμπήθρα τὴν ἀργυρή.

Κάλαντα Λαζάρου, Αίγινα Καταγραφή: Μᾶρκος Δραγούμης

ρ. 4/σημος.

7. ΥΙΑΝΑΝΟΣΑ Α Κυ ρια κη που τρων τα βα για χηρθ' η Κυ ρια κη που τρων τα ψα ρια

των Βα γιω Βα γιω Βα γιω τρω νε ψα ρια και κο λιο
και την αλ λη Κυ ρια κη τρω νε το ψη το τ'αρ νι

\*Ηρθ' ὁ Λάζαρος κι ἢρθαν τὰ Βάγια,
 ἢρθ' ἡ Κυριακὴ ποὺ τρῶν τὰ ψάρια.

Τῶ Βαγιῶ, Βαγιῶ, Βαγιῶ, τρῶνε ψάρια καὶ κολιὸ καὶ τὴν ἄλλη Κυριακὴ τρῶνε τὸ ψητὸ τ' ἀρνί.

#### Νήσων.

ρ. 2/σημος.

8. Υ Κα τω στα α σπρα σπι βρ'α μαν χα τω στα α σπρα σπι τια α χαι στο κα λο χω ριο βρ'α μαν και στο κα λο χω ριο χ

Κάτω στὰ ἄσπρα σπί- βρ' ἀμάν, κάτω στὰ ἄσπρα σπίτια καὶ στὸ καλὸ χωριό, βρ' ἀμάν, καὶ στὸ καλὸ χωριό.

Χήρας ὑγιὸς λατρε- βρ' ἀμάν, χήρας ὑγιὸς λατρεύει, τρι' ἄλογα καλά, βρ' ἀμάν, τρι' ἄλογα καλά.

Τὸ γρίβα γιὰ καβά- βρ' ἀμάν, τὸ γρίβα γιὰ καβάλα καὶ γιὰ τὴ λεβεντιά, βρ' ἀμάν, καὶ γιὰ τὴ λεβεντιά.

Τὸν κόκκινο γιὰ ξύ- βρ' ἀμάν, τὸν κόκκινο γιὰ ξύλα, τὸν μαῦρο γιὰ σεφέ- βρ' ἀμάν, τὸν μαῦρο γιὰ σεφέρι.

#### Κύπρου.

ρ. 3/σημος.

Μέσα στοῦ ὕπνου τὰ βαθιά, στοῦ ὕπνου τ' ἀγκαλάκια, εἶδα πὼς ἐκοιμόμουνα μὲ δυὸ μαῦρα σκυλάκια.

Έπῆρα τὰ σκυλάκια μου νὰ πάω νὰ κυνηγήσω, πάω στὰ ὄρη στὰ βουνὰ λαγοὺς περδίκια νἄβρω,

λαγοὺς περδίκια δὲν ηὕρα, μόν' ἔνα κυπαρίσσι κι ἡ Λυερὴ ἐπλύνισκεν σε κρυσταλλένια βρύση.

- "Ωρα καλή σου, Λυερή. -Καλῶς τὸ παλληκάρι.Γιὰ δέσε τὰ σκυλάκια σου σὲ μιᾶς μηλιᾶς κλωνάρι.
- Έμένα τὰ σκυλάκια μου λαγοὺς περδίκια πιάνουν, μὰ ἐσένα, Λυερή, ποτέ τους δὲν δαγκάνουν.

# Τοῦ Γάμου, Δωδεκανήσου (Καστελόρριζο) Καταγραφή: S. Baud-Bovy

<sup>\*</sup> Νὰ διδαχθῆ πρῶτα μὲ τρεῖς κινήσεις καὶ κατόπιν μὲ δύο, μία ἀνὰ 3/σημο.

Έλα, εὐκὴ τῆς μάνας σου, ἔλα καὶ τοῦ κυροῦ σου, 
ἔλα, καὶ τοῦ προπάππου σου τ' ἀρκοντοπεθεροῦ σου.

Έλα, εὐκὴ τῆς Παναγιᾶς καὶ τῆς Ἁγιᾶς Τριάδας,

τῆς μπιστεμένης σου νουνᾶς καὶ τῆς γλυκειᾶς σου μάνας.

# γ΄) Τραγούδια με τρίφωνες άναβάσεις καὶ καταβάσεις

Χριστουγεννιάτικα κάλαντα, Μακεδονίας.

ρ.  $2/\sigma$ ημος.

11.  $\nu$  Xρι στου γεν να πρω του γεν να πρω τη γιορ τη του χρο

300 N

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, πρώτη γιορτή τοῦ χρόνου. Γιὰ βγεῖτε, δέτε, μάθετε πὼς ὁ Χριστὸς γεννᾶται. Γεννᾶται κι ἀνασταίνεται μὲ μέλι καὶ μὲ γάλα. Τὸ μέλι τρῶν οἱ ἄρχοντες, τὸ γάλα οἱ ἀφεντάδες καὶ τὸ μελισσοβότανο τὸ νίβονται οἱ κυράδες.

Κάλαντα Λαζάρου, Ήπείρου - Θεσσαλίας.

ρ. 2/σημος μέ 3/σημο.

12. Υ Εις την πο λη Βη θα νι α Λ Μαρ θα κλαι ει

Εἰς τὴν πόλη Βηθανία
Μάρθα κλαίει καὶ Μαρία.
Λάζαρον τὸν ἀδερφόν τους
τὸν καλὸν καὶ ποθητόν τους
-Πές μας, Λάζαρε, τί εἶδες,
εἰς τὸν Ἅδην ποὺ ἐπῆγες;
-Εἶδα φόβους, εἶδα τρόμους,
εἶδα βάσανα καὶ πόνους.
Δῶστε μου λίγο νεράκι,
νὰ ξεπλύνω τὸ φαρμάκι
τῆς καρδιᾶς καὶ τῶν χειλέων
καὶ μὴ μ' ἐνοχλεῖτε πλέον.

#### Στεργιανό.

ρ. 4/σημος, χρόνος άργός.

13. Υ Τα χιο μω ρε τα χιο ο νια λιω σαν στα βου να δι
Τα χιο νια λιω σαν στα βου να κι οι κα μποι πρα σι νι
ι σαν κι οι κα μποι πρα σι νι σαν δ

Τὰ χιό- μωρέ, τὰ χιόνια λιῶσαν στὰ βουνά. Τὰ χιόνια λιῶσαν στὰ βουνὰ κι οἱ κάμποι πρασινίσαν κι οἱ κάμποι πρασινίσαν.

Τὸ λέ- μωρέ, τὸ λὲν τ' ἀηδόνια στὶς πλαγιές. Τὸ λὲν τ' ἀηδόνια στὶς πλαγιὲς κι οἱ πέρδικες στοὺς κάμπους κι οἱ πέρδικες στοὺς κάμπους.

Τὸ λέ- μωρέ, τὸ λέει κι ὁ πετροκότσυφας. Τὸ λέει κι ὁ πετροκότσυφας ψηλὰ στὰ κορφοβούνια, ψηλὰ στὰ κορφοβούνια.

# Μυτιλήνης.

ρ. 2/σημος.

14.  $\int_{0}^{4} \frac{1}{\Theta \epsilon} \int_{0}^{4} \frac{1}{\Delta \epsilon}$ 

Θέλω ν' ἀνέβω στὰ ψηλά, καλέ, (δίς) στ' Ἅγιου Γιωργιοῦ τὸ δῶμα. (δίς) Νὰ κόψω δυὸ γαρύφαλα, καλέ, (δίς) νὰ κάνω φροκαλίτσα. (δίς) Νὰ φροκαλῶ τὴ θάλασσα, καλέ, (δίς) ν' ἀράζουν τὰ καΐκια.

#### Στεργιανό.

ρ. 4/σημος.

15. Υ Κα τω στον κα αι ντε βρε παι δια κα τω στον κα κα μπο τον πλα τυ υ υ μω ρε κα λοι λε βε ε ντες στον ο μορ φο τον το ο πο

Κάτω στὸν κά- ἄιντε βρὲ παιδιά, κάτω στὸν κά- κάμπο τὸν πλατύ, μωρὲ καλοὶ λεβέντες, στὸν ὄμορφο τὸν τόπο.

Έκεῖ βουλιῶ- ἄιντε βρὲ παιδιά, ἐκεῖ βουλιῶ- ῶνται τρεῖς ξανθές, μωρὲ καλοὶ λεβέντες, νὰ χτίσουν μαναστήρι.

Σὰ χτίσαν κι ἀ- ἄιντε βρὲ παιδιά, σὰ χτίσαν κι ἀ- κι ἀποχτίσανε, μωρὲ καλοὶ λεβέντες, πιάνουν χορὸ χορεύουν.

# δ') Τραγούδια με τετράφωνες άναβάσεις καὶ καταβάσεις

#### Σκιάθου

Καταγραφή: Παπα-Γιώργης Ρήγας

ρ. 4/σημος.

α΄) Πουλάκι εἶχα στὸ κλουβί, μὰ τί ὡραῖα κελαηδεῖ,  $\}$  δίς

β΄) πουλὶ καὶ κελαηδοῦσε. (δίς)
Τὸ τάιζα μὲ ζάχαρη,
νὰ τὸ χαρῶ ἡ ἄχαρη,

τὸ τάιζα μὲ μόσκο
ἀπ' τὴ χαρὰ ποὺ τό 'χω.
Κι ἀπὸ τὸν μόσκο τὸν πολὺ
ἐσκανταλίστη τὸ κλουβὶ
καὶ μὄφυγε τ' ἀηδόνι,
τ' ὡραῖο χελιδόνι.

# Άχριτικό, Καλύμνου.

ρ. 4/σημος.

17. Υ Ε Ι Ε Ε Σαν και μια 'δερ φη Α Τα παλ λη κα ρια ει χαν και μια 'δερ φη

Σαράντα παλληκάρια, σαράντα πασαράντα παλληκάρια εἶχαν καὶ μιὰ 'δερφή. Στὸν πόλευο πασίναν, στὸν πόλευο

Στὸν πόλεμο πααίναν, στὸν πόλεμο, στὸν πόλεμο πααίναν καὶ ἐδιψάσασι

Βρίσκουν ένα πηγάδι, βρίσκουν ένα, βρίσκουν ένα πηγάδι, ἢταν πολὺ βαθύ.

Στέκονται συλλοοῦνται, στέκονται συστέκονται συλλοοῦνται τὸ ποιός θὰ κατεβῆ

#### Δωδεκανήσου Καταγραφή: S. Baud-Bovy

ρ. 4/σημος.

18. 
Ε φχιε με το ο βα στα βρε παι δια ε φχιε με το ο μα αν τη η λι μου χαη μο πο χου ουν τα α χει ει λη μου βα α το βα ριο ξυ μπλε με ε νο μια χα ρα μια χα ρα η ταν το καη με ε νο

Έφκιε με τὸ, βάστα βρὲ παιδιά, ἔφκιε με τὸ μαντήλι μου, καημὸ πόχουν τὰ χείλη μου. βα- τὸ βαριοξυμπλεμένο, μιὰ χαρά, μιὰ χαρὰ ἦταν τὸ καημένο. Καὶ κεῖ ποὺ τό, βάστα βρὲ παιδιά, καὶ κεῖ ποὺ τὸ κεντούσασι, τρία, τριὰ καλὰ κορίτσια, σὰν τοῦ Μάη, σὰν τοῦ Μάη τὰ κυπαρίσσια.

Έφκιε με = μοῦ ἔφυγε Βαριοξυμπλεμένο = βαρυκεντημένο

#### Πελοποννήσου

ρ. 3/σημος.

> Βασιλικός, την Κανέλλα μου, βασιλικός μυρίζει έδῶ,

κάποια τὸν ἔ- τὴν Κανέλλα μου, κάποια τὸν ἔχει στὰ μαλλιά.

Τὸν ἔχ' ἡ ρού- τὴν Κανέλλα μου, τὸν ἔχει ἡ ρούσα κι ἡ ξανθιά.

Τὸν ἔχει ἡ κό- τὴν Κανέλλα μου, τὸν ἔχει ἡ κόρη τοῦ παπᾶ.

περιπλεγμέ- την Κανέλλα μου, περιπλεγμένον στὰ μαλλιά.

# ε') Πεντάφωνη ἀνάβαση

Κάλαντα Πρωτοχρονιᾶς, Κρήτης.

ρ. 2/σημος.

20. Υ Ι Τα χια τα χια α ν'αρ χι μη νια α τα χια ν'αρ χη του χρο νου αρ χη που βγη η κεν ο Χρι στο ος στη γη να πορ πα τη σει

Ταχιὰ ταχιά 'ν' ἀρχιμηνιά, ταχιά 'ν' ἀρχὴ τοῦ χρόνου, ἀρχὴ ποὺ βγῆκεν ὁ Χριστὸς στὴ γῆ νὰ πορπατήσει. Καὶ βγῆκε καὶ χαιρέτησε ὅλους τοὺς ζευγολάτες καὶ πρῶτον ποὺ χαιρέτησε ἦταν ὁ Ἅη Βασίλης.

- Πές μου νὰ ζῆς, Βασίλειε, καλὸ ζευγάριν ἔχεις;
- Καλὸ καὶ τὸ ζευγάρι μου, καλὸ καὶ προκομμένο.
- Γιὰ πές μας, ἄγιε Δέσποτα, τί σπέρνεις τὴν ἡμέρα;
- $-\sum\!\pi\acute{\epsilon}\rho\nu\omega$  σιτάρι δώδεκα, κριθάρι δεκαπέντε.

Ἐπὰ ποὺ καλαντίσαμε, καλὰ πλερώσετέ μας, καλὰ νὰ πᾶν τὰ τέλη σας καὶ τ' ἀποδέματά σας.

Σημ.: Τραγούδια μὲ ἑξάφωνη ἀνάβαση δὲν παρετέθησαν.

# στ') Έπτάφωνη ἀνάβαση

Θράκης, 'Αποκριάτικο Καταγραφή: Σ. Καράς.

ρ. 2/σημος.

Κάτω στό, μωρέ, κάτω στὸ γιαλὸ στὴν ἄμμο, κάτω στὸ γιαλὸ στὴν ἄμμο τὰ ψαρούδια κάνουν γάμο.

'Η λαγός, μωρ', ή λαγός, ή λαγός βαράει τη λύρα, ή λαγός βαράει τη λύρα κι άλεποῦ τὸ τουμπελέκι. Τὰ μυρμή- μωρ', τὰ μυρμήγκια πανηγύρι, τὰ μυρμήγκια πανηγύρι κάλισαν κὶ μὲ νὰ πάου.

Κι ήκουσα, μωρ' κι ήκουσα κὶ γὼ δὲν πῆγα, κι ήκουσα κὶ γὼ δὲν πῆγα, γιατ' δὲν εἶχα τί νὰ βάνου.

# ζ΄) Τραγούδια με πλοχές φωνητικών χαρακτήρων

Στεριανό.

ρ. 4/σημος.

22. Μη με μα λω μη με μα λω νεις μα να μου ου και μη με πα ρα παιρ νεις και μη με πα ρα παιρ νεις

Μὴ μὲ μαλώ- μὴ μὲ μαλώνεις, μάνα μου μὴ μὲ μαλώνεις, μάνα μου, καὶ μὴ μὲ παραπαίρνεις. καὶ μὴ μὲ παραπαίρνεις.

Ταχιὰ σ' ἀφή- ταχιὰ σ' ἀφήνω τὴν ὑγειά, ταχιὰ σ' ἀφήνω τὴν ὑγειὰ καὶ πάω μὲ τὰ καράβια καὶ πάω μὲ τὰ καράβια.

Θὰ κάνεις χρό- θὰ κάνεις χρόνια νὰ μὲ ἰδεῖς, θὰ κάνεις χρόνια νὰ μὲ ἰδεῖς, καιρὸ νὰ λάβεις γράμμα, καιρὸ νὰ λάβεις γράμμα.

Θ' ἀσπρίσουν τά, θ' ἀσπρίσουν τὰ μαλλάκια σου, θ' ἀσπρίσουν τὰ μαλλάκια σου τηρώντας τὶς στρατοῦλες, τηρώντας τὶς στρατοῦλες.

#### Νήσων.

ρ. 4/σημος.

'Ο ναύτης μας, ὁ ναύτης μας ἀρρώστησε, ὁ ναύτης μας ἀρρώστησε στοῦ καραβγιοῦ τὴν πλώρη στοῦ καραβγιοῦ τὴν πλώρη.

- Γιὰ σήκ' ἀπά- γιὰ σήκ' ἀπάνω, ναύτη μου,
   γιὰ σήκ' ἀπάνω, ναύτη μου, καλὲ καραβοκύρη,
   καλὲ καραβοκύρη.
- Έγὼ σᾶς λέ- ἐγὼ σᾶς λέγω δὲν μπορῶ,
   ἐγὼ σᾶς λέγω δὲν μπορῶ καὶ σεῖς μοῦ λέτε σήκω,
   καὶ σεῖς μοῦ λέτε σήκω.

Γιὰ φέρτε μου, γιὰ φέρτε μου τὴ χάρτα μου, γιὰ φέρτε μου τὴ χάρτα μου καὶ το χρυσὸ κουμπάσο\* καὶ τὸ χρυσὸ κουμπάσο.

νὰ κουμπασά- νὰ κουμπασάρω τὸν καιρό, ν' ἀράξωμε, ν' ἀράξωμ' σὲ λιμνιώνα. ν' ἀράξωμ' σὲ λιμνιώνα,

<sup>\*</sup> κο(υ)μπάσο. διαβήτης - διαστημόμετρο.

#### Θράκης.

ρ. 4/σημος.

24.  $\frac{\pi}{M}$  Μα ζω τα πε ωχ α μαν γκελ α μαν μα ζω τα πε ε ρι στερ για α σου

μα α ζωω τα πε ρι στερ για σου χ τι ερ χο τι ερ χο νται στην αυ λη η η μου

> Μάζω τὰ πε- ὢχ ἀμὰν γκὲλ ἀμάν, μάζω τὰ περιστέργια σου μάζω τὰ περιστέργια σου 'τὶ ἔρχο- 'τὶ ἔρχονται στὴν αὐλή μου.

Μοῦ τρῶνε τό, ὢχ ἀμὰν γκὲλ ἀμάν, μοῦ τρῶνε τὸ σιτάρι μου μοῦ τρῶνε τὸ σιτάρι μου, μοῦ πίνουν τὸ νερό μου.

Μοῦ παίρνουν καί, ὧχ ἀμὰν γκὲλ ἀμάν, μοῦ παίρνουν καὶ στὰ νύχια τους τοὸ χῶ- τὸ χῶμα ἀπ' τὴν αὐλή μου.

Κι έγὼ τὸ χῶ- ὧχ ἀμὰν γκὲλ ἀμάν, κι έγὼ τὸ χῶμα τὄθελα· κι έγὼ τὸ χῶμα τὄθελα νὰ κά- νὰ κάμω Μοναστήρι.

# η΄) Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες μὲ χρήση γοργοῦ καὶ μὲ συνεχὲς ἐλαφρόν

# Τραγούδια

## Ήπείρου - Θεσσαλίας

ρ. 4/σημος.

Έκεῖ ψηλὰ στὸν Έ- στὸν Έλυμπο, καημένη μάνα, ψηλὰ σὲ μιὰ ραχούλα, μάνα καημένη μάνα.

Οι κλέφτες έχουν σύ- βρε σύναξη, καημένη μάνα, κι ὅλ' οι καπεταναῖοι, μάνα, καημένη μάνα.

Έχουν ἀρνιὰ καὶ ψέ- καὶ ψένουνε, καημένη μάνα, κριάρια σουβλισμένα, μάνα, καημένη μάνα.

Έχουν κι ἔνα γλυκό- γλυκὸ κρασί, καημένη μάνα, ἀπὸ τὸ Μοναστήρι, μάνα, καημένη μάνα.

# 'Ανατολικῆς Θεσσαλίας (Πήλιο).

ρ. 4/σημος.

μω ρε παιδια κα αη με να δι στα δε καπεν τε ε σπι τια

> Κάτω στὰ δώ- μωρὲ παιδιά, κάτω στὰ δώδεκα χωριά. Μωρὲ παιδιὰ καημένα, στὰ δεκαπέντε σπίτια.

Έκει άλωνί- μωρε παιδιά, ἐκει άλωνίζουν δώδεκα. Μωρε παιδιά καημένα και συνεμπάζουν δέκα.

Κι ή Μάρω μέ, μωρὲ παιδιά, κι ή Μάρω μὲ τὴ ρόκα της. Μωρὲ παιδιὰ καημένα, τριγύρω στὸ ἀλώνι.

Κι ή μάνα της, μωρὲ παιδιά, κι ή μάνα της τῆς ἔλεγε. Μωρὲ παιδιὰ καημένα, κι ή μάνα της τῆς λέει:

-Φεύγα, Μαριώ μ', μωρὲ παιδιά, φεύγα, Μαριώ μ', τὸν κουρνιαχτό. Μωρὲ παιδιὰ καημένα, φεύγα, Μαριώ, ἀπ' τὸν ἥλιο.

Νήσων.

 $\rho$ .  $4/\sigma\eta\mu\sigma$ .

27. Υ Σε μια μη λια σε μια μη λια γλυ κο μη λια α

α τα μη λα φο τα μη λα φορ τω με ε νη η δ

Σὲ μιὰ μηλιά, σὲ μιὰ μηλιὰ γλυκομηλιὰ τὰ μῆλα φο- τὰ μῆλα φορτωμένη.

Ένα πουλί, ἔνα πουλὶ τριγύριζε ἐπάνω στά, ἐπάνω στὰ κλωνάρια.

Καὶ λέει στή, καὶ λέει στὴ γλυκομηλιά:

- Μηλιά μου στά, μηλιά μου στὰ κλωνάρια σου,

θέλω νὰ στή- θέλω νὰ στήσω τὴ φωλιά. Και ἡ, καὶ ἡ μηλιὰ τοῦ λέει:

Δὲν ἠμπορῶ, δὲν ἠμπορῶ νὰ σὲ δεχτῶ,
 πουλί μου πλου- πουλί μου πλουμισμένο,
 'τὶ μοῦ τινά- 'τὶ μοῦ τινάζεις τ' ἄνθη μου
 καὶ χάνω τό, καὶ χάνω τὸν καρπό μου.

# Θράκης.

ρ. 4/σημος.

28. Υ Μια πα σχα λια α α μια πα σχα α λια μια πα σχα λια α α α μια πα σχα α λια μια πα σχα λια α α α και μια γιορ τη μια πι ση μον η με ρα Α λε ξαν τρη η

Μιὰ πασχαλιά, μιὰ πασχαλιά, μιὰ πασχαλιά καὶ μιὰ γιορτή, μιὰ πίσημον ἡμέρα, πουλάκι μ' ἀμάν, μιὰ πίσημον ἡμέρα, ᾿Αλεξαντρή.

Μπροστὰ πάει, μπροστὰ πάει, μπροστὰ πάει ἀλεξαντρὴς καὶ πίσω ἡ θυγατέρα τ', πουλάκι μ' ἀμάν, καὶ πίσω ἡ θυγατέρα τ', ἀλεξαντρή.

#### Νήσων.

ρ. 4/σημος.

29. 
$$\nabla$$
 Στον  $\mathbf{A}$   $\mathbf{\eta}$  Γιω στον  $\mathbf{A}$   $\mathbf{\eta}$  Γιωρ  $\mathbf{\eta}$   $\mathbf{\eta}$   $\mathbf{\eta}$  νον τα α  $\mathbf{\alpha}$   $\mathbf{\eta}$   $\mathbf{\eta}$ 

Στὸν Ἅη Γιώ- στὸν Ἅη Γιώργη γίνονταν μεγάλο πα- μεγάλο πανηγύρι. Χιλιάδες ἢ- χιλιάδες ἢταν στὸ χορό, μυριάδες στό, μυριάδες στὸ τραπέζι.

Κι ἔνα μικρό, κι ἔνα μικρὸ Τουρκόπουλο, τοῦ βασιλιᾶ, τοῦ βασιλιᾶ κοπέλι, μιὰ ρωμιοπού- μιὰ ρωμιοπούλα ἀγάπησε καὶ 'κείνη δέ, καὶ 'κείνη δὲν τὸν θέλει.

Άη μου Γιώ- Άη μου Γιώργη, ἀφέντη μου κι ἀφέντη κα- κι ἀφέντη καβαλλάρη,

άρματωμέ- άρματωμένος μὲ σπαθὶ καὶ μὲ χρυσό, καὶ μὲ χρυσὸ κοντάρι.

Περικαλῶ, περικαλῶ τὴ χάρη σου ὁ Τοῦρκος μή, ὁ Τοῦρκος μὴ μὲ πάρει. Εὐθὺς τὰ μά- εὐθὺς τὰ μάρμαρα ριγοῦν καὶ μπαίνει ἡ κο- καὶ μπαίνει ἡ κόρη μέσα.

# Βιθυνίας (Κοντζές) Καταγραφή: Γ. Παχτίκος

ρ. 4/σημος.30. ν Ε ε ε να ε να μι κρο φυ υ τα νι φυ τα α νι φυ τα α να νι φυ να νι φυ να α

Ένα μικρό, ἔνα μικρὸ φυτάνι φυτάνι φυτανάκι ἀξιώνει κι ἀναδίνει, καρπό, καρπὸ καὶ ἄνθη δίνει, λίγο, λίγο νερὸ σταλάκι νὰ τρέ- νὰ τρέξει τὸ φαρμάκι, νὰ μή, νὰ μὴ μαραγκιασθοῦνε. κι ὅλα, κι ὅλα νὰ μὴ χαθοῦνε. Μὴ μα- μὴ μαραθοῦν τὰ φύλλα καὶ πέ- καὶ πέσουνε τὰ μῆλα.

#### Νήσων.

ρ. 4/σημος.

31.  $\sqrt[4]{\Sigma\eta}$  χω μω ρε ση χω ω νο ση χω νο μ'ο χαη με ε νος σαν πα ρα α πο νε με ε νος

Σηκώ- μωρέ, σηκώνο- σηκώνομ' ὁ καημένος, σηκώνομ' ὁ καημένος σὰν παραπονεμένος.

Καὶ τ' ἄ- μωρέ, καὶ τ' ἄρμα- καὶ τ' ἄρματά μου πιάνω, καὶ τ' ἄρματά μου πιάνω καὶ πάω νὰ κυνηγήσω.

Στὸ δρό- μωρέ, στὸ δρόμο, στὸ δρόμο ποὺ πηγαίνω, στὸ δρόμο ποὺ πηγαίνω, ψιλὴ βροχούλα πιάνει.

Έκεῖ, μωρέ, νἐκεῖ βλέ- νἐκεῖ βλέπω 'ναν πύργο, ἐκεῖ βλέπω 'ναν πύργο ποὺ λάμπει σὰν τὸν ἥλιο.

Πουλί, μωρέ, πουλὶ κα- πουλὶ καθόταν πάνω πουλὶ καθόταν πάνω καὶ γλυκοκελαηδοῦσε.

#### Νήσων

ρ. 4/σημος.

Μέσα σ' ώραῖο περιβολάκι μπαίνω, μὲ τ' ἄνθη καὶ μὲ ρόδα στολισμένο.

Βλέπω μιὰ λεμονιὰ λιγνὴ στὴ μέση κι ἐβεργολύγαν, πουλί μου, γιὰ νὰ πέσει.

#### Προποντίδος Καταγραφή: Γ. Παχτίκος

ρ. 4/σημος.

33. ν Μια περ δι μια πε ερ δι κα καυ χη θη κε θι μια περ δι κα καυ χη θη κε δι σ'Α να το λη και Δυ ση δι

Μιὰ πέρδι- μιὰ πέρδικα καυχήθηκε· μιὰ πέρδικα καυχήθηκε σ' Άνατολὴ καὶ Δύση, πὼς δὲν ε- πὼς δὲν εὑρέθη κυνηγός, πὼς δὲν εὑρέθη κυνηγὸς γιὰ νὰ τὴν κυνηγήσει. Κι ὁ κυνη- κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄηκουσε, κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄηκουσε, πολὺ τοῦ κακοφάνη.

## Έκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος Καταγραφή: 'Α. Σπηλιόπουλος

ρ. 4/σημος.

ω ωχ που λα κιμ πλου μπι ι ι σμε ε ε νο και αι που λα κιμ πλου μπι ι ι σμε ε ε νο και αι μο σχα να θρεμ με ε νο δ

- -Ποῦ ἦσουν πουλά- ἀμὰν ἀμάν, ποῦ ἦσουν πουλάκι μ' ἔμορφο, ἄχ, πουλάκι μ' πλουμπισμένο καὶ μοσχαναθρεμμένο, πουλάκι πλουμπισμένο καὶ μοσχαναθρεμμένο. (δίς)
- Ἡμουν στὰ ὅ- ἀμάν, ἤμουν στὰ ὅρη στὰ βουνά, ἄχ, ἤμουν ψηλὰ στὰ πλάγια, ποὖν' τὰ νερὰ καθάρια, ἤμουν ψηλὰ στὰ πλάγια, ποὖν' τὰ νερὰ καθάρια. (δίς)
- -Κι ἔφτιανα τή, ἀμάν, κι ἔφτιανα τὴ φωλίτσα μου, ὤχ, μὲ τ' ἄλλα τὰ πουλάκια στὰ πράσινα κλαράκια, μὲ τ' ἄλλα τὰ πουλάκια στὰ πράσινα κλαράκια. (δίς)

#### Πάτμου.

ρ. 4/σημος.

 $^{\circ}\Omega$  σιανέ $^{1}$ , ἀμὰν ἀμάν, ἀμάν, ὧ σιανέ μου ποταμὲ καὶ ταπεινή μου βρύση, (δίς)

ρίξε νερό, ἀμὰν ἀμάν ἀμάν, ρίξε νερό, κρύο νερὸ νὰ πιεῖ τὸ κυπαρίσσι (δίς)

Στὸν κάβο 'ναι, ἀμὰν ἀμὰν ἀμάν, στὸν κάβο 'ναι τὸ γιασεμὶ ζερβὰ τὸ κυπαρίσσι. (δίς)

'Επωδός δ α ψη λο μου ου χυ πα ρισ σι δ κα με ε δι και η την χρι ση δ

1. σιγανέ

#### Μιχρᾶς 'Ασίας.

Έκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος Καταγραφή: Γ. Βασιλᾶς

ρ. 4/σημος.

36.  $\sqrt{\Gamma_{t\alpha}}$  δε στε τον  $\alpha$  μα ραν το σε τι κρε μνο κρε μα ται  $\sqrt{\Gamma_{t\alpha}}$   $\sqrt{\Gamma_{t\alpha}}$ 

Γιὰ ἰδέστε τὸν ἀμάραντο σὲ τί κρεμνὸ κρεμᾶται, σὲ τί κρεμνὸ κάνει ἀνθό, κανέναν δὲν φοβᾶται.

Γιὰ τὸν ἀνθὸ λιμπίστηκα, μὰ τὸν κρεμνὸ φοβâμαι. Σὰν τὸν φοβâσαι τὸν κρεμνό, ἔλα τὸ μονοπάτι.

Τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε σ' ἔνα ρημοκκλησάκι, πού 'ταν τὰ μνήματα δασιά, δασιὰ κι ἀράδα ἀράδα.

#### Στεργιανό.

ρ. 4/σημος.

37. 
$$\chi$$
 Χορ τα ρα βρε ε παι δια α χορ τα ρα κι απ' το ο λει βα δι

χορ τα ρα κια απ το ο λει βα δι και νε ρο α απ το ο λαγ κα δι

Χορταρά- βρὲ παιδιά, χορταράκι ἀπ' τὸ λειβάδι. Χορταράκι ἀπ' το λειβάδι καὶ νερὸ ἀπ' τὸ λαγκάδι.

'Μένα στεί- βρὲ παιδιά, 'μένα στείλανε νὰ φέρω, 'μένα στείλανε νὰ φέρω καὶ τὸ δρόμο δὲν τὸν ξέρω.

Παίρνω τό, βρὲ παιδιά, παίρνω τὸ σταμνὶ στὸν ὧμο, παίρνω τὸ σταμνὶ στὸν ὧμο καὶ τραβῶ τὸν ἴσιο δρόμο.

Καὶ μοῦ ἔ- βρὲ παιδιά, καὶ μοῦ ἔστησε καρτέρι, καὶ μοῦ ἔστησε καρτέρι τοῦ Μπραήμη τὸ ἀσκέρι.

#### Πάτμου

Καταγραφή: Σεραφεὶμ Παναγιωτίδης, άρχιμανδρίτης. Έκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος.

- $\delta') \int_{\sqrt{\alpha}}^{\alpha} \zeta_{\eta} \tau_{\varepsilon} \lambda_{\varepsilon} \varepsilon \tau_{\varepsilon} \tau_{0} \sigma_{\tau}' \alpha_{0} \tau_{0} \tau_{0} \tau_{0} \tau_{0} \tau_{0}$ 
  - α΄) Άη μου Θι- ἀμὰν ἀμάν, Άη μου Θιολόε μου,
  - β') καμπούρη, καμπούρη, καμπούρη κι ἀσπρογένη\*
  - γ΄) κατέβα δῶ, ἀμὰν ἀμάν, κατέβα δῶσε τὴν εὐχή.
  - δ') Νὰ ζῆτε λέετέ το, στ' ἀντρόυνο ποὺ γένη.

°Ω σι(γ)ανέ, ἀμὰν ἀμάν, ὧ σι(γ)ανέ μου ποταμέ, καὶ ταπει- καὶ ταπει- καὶ ταπεινή μου βρύση, κατέβασε, ἀμὰν ἀμάν, κατέβασε κρύο νερό, νὰ πιεῖ τὸ κυπαρίσσι, νὰ πιεῖ τὸ κυπαρίσσι.

\* Όπως παριστάνει ἡ εἰκόνα ποὺ σώζεται στὴ Μονὴ τῆς Πάτμου τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο.

## Όργανικές μελωδίες άπ' τη δημοτική μας μουσική παράδοση

Κερχύρας.

ρ. 4/σημος. x "Ηχος λ κ Νη &

Λήμνου.

'Οργανική ἀνταπόκριση στὸ νησιώτικο «Θάλασσ' ἀπ' ὅλα τὰ νερά».

'Οργανικό νησιώτικο.

ρ. 4/σημος. Κ ΤΗχος ὁ αὐτός. ν

42. α') حوت حية حارسة عي مية الموت حية حارسة عي الموت حية حارسة عي الموت حية حارسة عي الموت حية حارسة حارسة عي

(一) シーン ()

- عرا است الماري الم

#### Ή 'Αρβανιτόβλαχα.

Θεσσαλικός χορός στὰ τρία. Καταγραφή: Σ. Καράς.

ρ.  $4/\sigma$ ημος.  $\sqrt{x}$  "Ηχος  $\frac{\lambda}{\pi}$   $\ddot{\pi}$  Νη  $\frac{\lambda}{\pi}$ 43. α') ~ デーー テプラー × 1~ 5~ 5~ ーーかいるかったっといったから τως τίνος) β') اسے درد دارد ہے ہا کیا ۔ "ارب うあったろうべんかいかっちゃ 5 (ἐπανάληψη α' μέρους)

θ') Τραγούδια μὲ δίγοργα, τρίγοργα, μὲ ἀργὸ καὶ μὲ χρονικοὺς χαρακτῆρες παρεστιγμένους.

## Τραγούδια με δίγοργα και τρίγοργα

Στεργιανό.

ρ. 4/σημος.

44.  $\int_{1000}^{1000} \int_{100}^{100} \int_{1000}^{1000} \int_{1000}^$ 

Ποιός η - μωρέ, ποιός η - ποιός η ταν που τραγούδαγε. Ποιός η ταν που τραγούδαγε νέψες το βράδυ βράδυ, νέψες το βράδυ βράδυ.

'Αφέ- μωρέ, νἀφέ- νἀφέντης μου τραγούδαγε. ν'Αφέντης μου τραγούδαγε μ' ὅλη τὴ συντροφιά του, μ' ὅλη τὴ συντροφιά του.

Μὰεἶχαν, μωρέ μὰ εἶχα- μὰ εἶχαν καὶ μένα κεραστή. Μὰ εἶχαν καὶ μένα κεραστή, νὰ τοὺς κερνῶ νὰ πίνουν, νὰ τοὺς κερνάω νὰ πίνουν.

#### Στεργιανό.

ρ. 4/σημος.

45.  $\pi$ Δεν ει ει ει ει μα ρη η δεν ει δεν ει ναι

χρι ι ι μα χια  $\alpha$  δι χο

Δεν ει ει ει ει ναι χρι ι μα χια δι χο δεν

ει ει ει ει ναι χια  $\alpha$  μαρ τι  $\alpha$  δεν ει ει ει ει ναι χια  $\alpha$  μαρ τι  $\alpha$  δεν ει ει ει ει ναι χια  $\alpha$  μαρ τι  $\alpha$  δεν ει ει ει ναι χια  $\alpha$  μαρ τι  $\alpha$  δεν ει ει ει ναι χια  $\alpha$  μαρ τι  $\alpha$  δεν ει ει ει ναι χια  $\alpha$  μαρ τι  $\alpha$ 

Δεν εἶ- μαρή, δεν εἶναι κρίμα κι άδικο. Δεν εἶναι κρίμα κι άδικο, δεν εἶναι κι άμαρτία, δεν εἶναι κι άμαρτία.

Ποὺ ζέ- μαρή, ποὺ ζέ- ποὺ ζέψανε τὸν Κωσταντή. Ποὺ ζέψανε τὸν Κωσταντὴ μ' ἔν' ἄγριο βουβάλι, μ' ἔν' ἄγριο βουβάλι.

Νὰ κου- μαρή, νὰ κου- νὰ κουβαλάει μάρμαρα. Νὰ κουβαλάει μάρμαρα ἀπὸ τὴν πέρα χώρα, ἀπὸ τὴν πέρα χώρα.

Νὰ φτιά- μαρή, νὰ φτιά- νὰ φτιάξουν τὴν Άγιὰ Σοφιά. Νὰ φτιάξουν τὴν Άγιὰ Σοφιά, τὸ μέγα Μοναστήρι, τὸ μέγα Μοναστήρι.

#### Κύπρου.

Καταγραφή: Σ. Τομπόλης.

ρ. 4/σημος.

τΗχος ἃ Πα ο

46. Δευ τε ραν εν της Κα θα ρας 
$$\frac{\pi}{\pi}$$
 που κα μνου σιν ο μα δαν  $\frac{\pi}{\pi}$  ε βγη κεν που το  $\frac{\pi}{\pi}$  τιν τους την πρω την ε βδο

Δευτέρα ἔν' τῆς Καθαρᾶς ποὺ κάμνουσιν ὁμάδαν, ἐβγῆκεν 'ποὺ τὸ σπίτιν τους τὴν πρώτην ἑβδομάδαν.

Καὶ τρεῖς ἡμέρας ἔκαμαν νὰ τρέξουν τὸ Βερούτιν, ψωμίν, νερὸν δὲν βρίσκετουν μέσα στὴν χώραν τούτην.

Ψωμίν, νερὸν εἶχεν πολύν, ἀλλὰ μακρὰ στὸ δάσος καὶ μέσα ἐκατοίκησεν ἕνας μεγάλος δράκος

καὶ δὲν ἀφήνει τὸ νερὸν στὴν χώραν γιὰ νὰ πάει, ταΐνιν τοῦ ἐκάμασιν 'πό 'ναν παιδὶν νὰ φάει.

#### Τραγούδι μὲ Άργό.

#### Ήπείρου.

ρ. 6/σημος δακτυλικός. (Νὰ διδαχθῆ πρῶτα μὲ τρεῖς κινήσεις καὶ κατόπιν μὲ δύο, μία ἀνὰ 3/σημο).

Βουλιοῦ- μαρή, βουλιοῦ- βουλιοῦμαι μιά, βουλιοῦμαι δυό· βουλιοῦμαι μιά, βουλιοῦμαι δυό, βουλιοῦμαι τρεῖς καὶ πέντε.

Βουλιοῦ- μαρή, βουλιοῦ- βουλιοῦμαι νὰ ξενιτευτῶ· βουλιοῦμαι νὰ ξενιτευτῶ στὰ ἔρημα τὰ ξένα.
Σ' ὅσα, μαρή, σ' ὅσα, σ' ὅσα βουνὰ ποὺ θὰ διαβῶ, σ' ὅσα βουνὰ ποὺ θὰ διαβῶ σ' ὅλα θὰ παραγγείλω.

Βουνά, μαρή, βουνά, βουνά μου, μη χιονίσετε βουνά μου μη χιονίσετε, κάμποι μην παχνιστειτε.

## Τραγούδια με παρεστιγμένους χαρακτήρες

## Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

ρ. 4/σημος.

48. 
$$\frac{1}{4}$$
 Α χου σα τε τι γι νη κε σε το πο ξα χου σμε νο  $\frac{1}{4}$  ε κει η τα νε και φω λια ζε θε ριο κα τα ρα με νο

Άκούσατε τί γίνηκε σὲ τόπο ξακουσμένο, ἐκεῖ ἦτανε καὶ φώλιαζε θεριὸ καταραμένο.

Κι ἃν δὲν τοῦ δίναν ἄνθρωπο νὰ φάει πρωὶ καὶ βράδυ, κανέναν τους δὲν ἄφηνε νερὸ νὰ πάει νὰ πάρει.

Γι' αὐτὸ καὶ ρίχνανε λαχνὸ κι ὅποιος νά 'θελε πέσει θά 'στελλε τὸ παιδάκι του τοῦ Δράκοντα πεσκέσι.

'Ο 'Αη Γιώργης τ' ἄκουσε ἀπ' τὴν Καππαδοκία. Εὐθὺς πηδάει στ' ἄλογο μὲ τὸ βαρὺ κοντάρι κι ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ θεριοῦ βρύση τὸ αἷμα τρέχει. – Κόρη μου, ὁ δράκος χάθηκε, πήγαινε στοὺς γονεῖς σου.

#### Κύπρου.

Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

ρ. 2/σημος.

Κάτω στοὺς πέντε ποταμούς, κάτω στὶς ἔξη βρύσες γιοφύριν ἔν' ποὺ χτίζανε μὲ δώδεκα καμάρες.

'Ολημερὶς τὸ χτίζανε, τὴν νύχταν ἐχαλοῦσεν. 'Έναν μικρὸν πουλὶν ἐπήγαινεν κι ἐλάλεν:

- Μάστορα, πρωτομάστορα καὶ πρωτοξακουσμένε,
   ὰν δὲ στοιχειώσεις ἄνθρωπο, γιοφύριν δὲνι κτίζεις.
- Έλα νὰ πᾶμε, Μαρουδιά, κι ὁ μάστορας σὲ θέλει.
- Μάιντα μὲ θέλει ὁ μάστορας καὶ ποιό 'ν' τὸ μήνυμά του;

"Αν εἶναι γιὰ τὸ πλύσιμο, νὰ πάρω τὸ σαπούνιν, ἃν εἶναι γιὰ τὸ ζύμωμα, νὰ πάρω τὸ σκαφίδιν.

#### Κύπρου.

ρ. 4/σημος.

50. ν Μια μα να ει χεν ο μορφην κια κρι βο θυ γα

τε ρα αν την ε λου ζεν την χτε νι ζεν με φιλ ντι

σε νιον χτε νι ιν την κοι μι ζεν στα που που λα την

κα λα να θρεμ με νη ην

Μιὰ μάνα εἶχεν ὅμορφην κι ἀκριβοθυγατέρα, τὴν ἔλουζεν τὴν χτένιζεν μὲ φιλντισένιον χτένιν, τὴν κοίμιζεν στὰ πούπουλα τὴν καλαναθρεμμένην.

Πολὺς καιρὸς δὲν πέρασεν κι ἡ μάνα της πεθαίνει κι ἔμεινε ἡ κόρη ὀρφανὴ στὸν κόσμο ὀρφανεμένη. Μιὰ μέρα ἐξεκίνησε στὴ βρύση γιὰ νὰ πάει.

Τρείς λυερές τὴν ἤβρασιν καὶ τρείς τὴν ἀπαντοῦσιν.

- ''Ωρα καλή σου, λυερή. -Καλώς τὶς κοπελλοῦδες.
- Μάθαμε πὼς παντρεύεσαι καὶ ποιόνε θὲ νὰ πάρεις.

#### Ο Θούριος τοῦ Ρήγα.

ρ. 2/σημος (τρίηχα σὲ δυὸ κινήσεις).

Ήγος ὴὴ Γα ◊ 51. γη νε πο ο τε πα αλ λη κα ρια θα ζω ω να μο να χοι μεν στα α στε να α μο να α χοι σα α λιον τα ρα χαις στα βου να σπη λιες να ρια σταις ρα α χαις στα α βου να α σπη λιε ες να κα α τοι κω μεν να βλε ε πω με εν κλαδια α q να φευ γωμ' την πι κρη خ احد حشہ να φε ευ γωμ' α απ τον κο σμον για τη ην πι κρη η

'Ως πότε παλληκάρια θὰ ζῶμεν στὰ στενά, μονάχοι σὰν λιοντάρια σταῖς ράχαις, στὰ βουνά,

5 5 <del>-</del> σκλα βια α

σπηλιες νὰ κατοικῶμεν νὰ βλέπωμεν κλαδιά, νὰ φεύγωμ' ἀπ' τὸν κόσμο γιὰ τὴν πικρὴ σκλαβιά.

Καλύτερα μιᾶς ὥρας ἐλεύθερη ζωή, παρὰ σαράντα χρόνια σκλαβιὰ καὶ φυλακή. κλπ.

Στὸ ἄσμα αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνει καὶ ἄσκηση μὲ τὸ παρεστιγμένο ἀριστερὰ γοργό ( $^{\text{Γ}}$ ), καθώς καὶ παύσεις τοῦ τοῦ χρόνου ( $^{\text{Γ}}$ ), καθώς καὶ παύσεις τοῦ τοῦ χρόνου ( $^{\text{Γ}}$ ).

Έὰν τριπλασιάσουμε τοὺς χρόνους τῶν φθόγγων (τηρώντας τὴ χρονικὴ ἀγωγή) θὰ ἔχουμε τὴν ἀκόλουθη γραφικὴ παράσταση τοῦ ἄσματος ποὺ εἶναι καὶ ἡ ὀρθή:

ρ. 6/σημος δακτυλικός (δύο κινήσεις).

#### Πελοποννήσου.

ρ. 2/σημος.

52. π Ναει χα νε ε ρα τζι να α α α ρι ι χνα στο δι πε κα λε στο ο πε ρα α πα α ρε ε θυ ρι η να τσα κι ι ζα α τσα κι ι ζα το μα στρα πα α ροϊ δο ο μου

Νὰ εἶχα νεράτζι νά 'ριχνα στὸ πέ- καλέ, στὸ πέρα παρεθύρι, νὰ τσάκιζα, τσάκιζα τὸ μαστραπά, ρόιδο μου.

Νὰ τσάκιζα τὸ μαστραπά, πὤχει, καλέ, πὤχει τὸ μόσκο μέσα, τὸ μόσχο τό, μόσχο τὸ γαρύφαλο, ρόιδο μου.

Τὸ αὐτὸ σὲ 4/σημο ρυθμό (ἡ σωστὴ παρασήμανση μὲ διπλα-σιασμὸ τῶν χρόνων τοῦ προηγουμένου).

Τὸ τραγούδι τῶν καλογέρων.

Δόξα νάχει πασα μέρα ὁ Υίὸς μὲ τὸν Πατέρα. Δόξα νάχουν καὶ τὰ τρία καὶ ἡ Δέσποινα Μαρία.

Σ' οὐρανοὺς χορὸ καὶ σκόλη τὸν κρατοῦν οἱ Ἀποστόλοι, τὸν κρατοῦνε καὶ χορεύουν τὸν παράδεισο γυρεύουν.

"Όποιος κάνει τὸ σταυρό του, ἄρματ' ἔχει στὸ πλευρό του κι ὅποιος κάνει ἐλεημοσύνη ἔχει τοῦ Θεοῦ εἰρήνη.

Τὸ αὐτὸ καὶ μὲ 6/σήμους δακτυλικοὺς πόδες (ἡ σωστὴ παρασήμανση).

## Καί με δίς παρεστιγμένους χαρακτῆρες.

#### Xίου.

ρ. 4/σημος, χρόνος άργός.

Δώδεκα χρονῶν κορίτσι χήρα πάει στὴ μάνα της.

- -Σῶπα, κόρη μου, μὴν κλαίεις καὶ μὴ μοῦ πικραίνεσαι.
- Άκου ή μάνα τί μοῦ λέει γιὰ νὰ ξαναπαντρευτῶ, ποὔπρεπε στὰ μαῦρα νἄμπω καὶ καλόγρια νὰ ντυθῶ.

#### Νήσων.

ρ. 4/σημος.

Θέλω νὰ ταξιδέψω, θέλω νὰ ταξιδέψω, θέλω νὰ ταξιδέψω, στὴν ἔρημο νὰ πά', νὰ φέρω τὸ παιδί μου, νὰ φέρω τὸ παιδί μου ἀπὸ τὴν ξενιτειά.

## ι') Τραγούδια με κλασματικές παύσεις

Κύπρου Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

ρ. 2/σημος.

Καινούργιος νιὸς πραματευτης έρχεται 'ποὺ την Πόλιν, βαστά μουλάρια δώδεκα, μοῦλες σαρανταπέντε.

Στην μούλαν του την ροδινην ήτανε καβαλλάρης. Μιὰ κόρη τὸν ἐσσιάστησεν ἀπὸ τὸ παρεθύριν.

- -Καινούργιε νιὲ πραματευτή, εἶντα 'ν' οἱ πραματειές σου;
- "Ο,τι ζητήσεις, λυγερή, έχω γιὰ νὰ σοῦ δώσω,

μὰ πάλι τὸ καλύτερο ἔν' τὸ χρυσὸν ζωνάριν.

- "Αν τὸ πουλᾶς μὲ τὰ χρυσᾶ ἐγὼ νὰ τ' ἀγοράσω.

## ια') Xρόες

#### a') Zuyós s

Μ. Άσίας.

Ήχος ή πέτος ς Βου ξ

ρ. 4/σημος.

57. Στην πλη γω ω με στην πλη γω με νη μου ου καρ δια  $\frac{\Delta}{\Delta}$  στον πο νο το δι κο ο ο ο μου  $\frac{\Delta}{\Delta}$  κα νεις για τρος  $\frac{\Delta}{\Delta}$  δε βρι σκε ε ε ται  $\frac{\Delta}{\Delta}$  να για νει τον καη μο ο ο μου  $\frac{\Delta}{\Delta}$  μου  $\frac{\Delta}{\Delta}$ 

Στὴν πληγωμέ- στὴν πληγωμένη μου καρδιά, στὸν πόνο τὸ δικό μου, κανεὶς γιατρὸς δὲ βρίσκεται, νὰ γιάνει τὸν καημό μου.

Παρηγορῶ, παρηγορῶ 'γὼ τὴν καρδιά, καὶ δὲν παρηγοριέται, τῆς λέω χίλια ψέματα, μὰ κείνη δε γελιέται.

#### β') Κλιτόν &

Ήχος ή Δι ε

ρ. 7/σημος.

58.  $\frac{\partial}{\partial x} = \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ 

Μιὰ κό- καλέ, μιὰ κόρη ρόδα μάζενε.

Μιὰ κόρη ρόδα μάζευε κι ἀνθοὺς ἐκορφολόγα.

Καὶ τά, καλέ, καὶ τὰ κορφολογήματα.

Καὶ τὰ κορφολογήματα στὸν κόρφο της τὰ βάνει.

Τοῦ Ρή- καλέ, τοῦ Ρήγα γιὸς ἐπέρασε.

Τοῦ Ρήγα γιὸς ἐπέρασε καὶ τὴν ἐκαλημέρισε.

Σημ.: Τὸ α' ἡμιστίχιο κάθε στίχου ἄδεται μὲ τὴ χρόα τοῦ κλιτοῦ  $\ \ \ \ \ \$  καὶ τὸ β' σὲ ῆχο πλάγιο τοῦ β'.

#### Θεσπρωτίας.

Καταγραφή: Παν. Παππᾶς

ρ. 4/σημος.

59. Ar  $\chi_i$   $\mu\eta$  via  $\pi\rho\omega$  to  $\chi\rho\sigma$  via  $\eta$   $\pi\rho\omega$  th tou  $\Gamma\epsilon$  va  $\rho\iota$ 

Άρχιμηνιά, πρωτοχρονιά, πρώτη τοῦ Γεναρίου, εἶναι τοῦ Χριστοῦ γιορτὴ καὶ τοῦ Ἅη Βασιλείου. Ἅγιος Βασίλης ἔρχεται ἀπὸ τὴν Καισαρεία. Βαστάει πένα καὶ χαρτί, χαρτὶ καὶ καλαμάρι.

Πέτρος καὶ Παῦλος τό εἰπανε. Μ. ᾿Ασίας.

ρ. 4/σημος.

60. Πε τρος και Πα α αυ λος το ει πα νε ε ε 
$$\overset{\wedge}{\beta}$$
 κι οι οι  $\overset{\wedge}{\delta}$ ω δε κα πο ο στο ο ο λοι οι

νὰ ζήσει ἡ νύφη κι ὁ γαμπρὸς καὶ ἡ παρέα ὅλη.

'Επωδός: 
$$\overset{\triangle}{\beta}$$
 |  $\overset{\circ}{\beta}$  |  $\overset{\circ}{\beta$ 

Πέτρος καὶ Παῦλος τό εἰπανε κι οἱ δώδεκα ἀσοστόλοι, νὰ ζήσει ἡ νύφη κι ὁ γαμπρὸς καὶ ἡ παρέα ὅλη.

Ἐπωδός: Σέρνε τόνε νὰ πρεπίσει κι ὁ χορὸς νὰ νοστιμίσει. Πέτρος καὶ Παῦλος τὅλεγαν κι ὁ Ἅγιος Ἀθανάσης τ' ἀντρόγυνο ποὺ γίνεται νὰ ζήσει νὰ γεράσει.

Έπωδός: Σέρνε τον π' ἀνάθεμά σε καὶ παπούτσια μὴ λυπᾶσαι.

Λάμπεις κι ἀστράφτεις καὶ βροντᾶς καὶ συννεφᾶς καὶ βρέχεις κι ὅλες τὶς χάρες τοῦ Θεοῦ ἀπάνω σου τὶς ἔχεις.

Έπωδός: Ἀμύγδαλον ἐτσάκισα καὶ μέσα σὲ ζωγράφισα.

Τοῦτα τὰ ροῦχα τὰ χρυσὰ καὶ τὰ μαλαματένια ἀπ' τὸν Δεσπότη τὸν Χριστὸν νἆναι εὐλογημένα. Ἐπωδός: Ἀμυγδαλοτσακίσματα, σοῦ στέλνω χαιρετίσματα.

## γ') Σπάθη - οι

Μ. Άσίας.

Ήχος λ ς Πα ~

ρ. 4/σημος.

61. Η Ελ λη θε λει σκο τω μα με δι κο πο μα χαι οι ρι με δι κο πο μα χαι αι ρι

'Η Έλλη θέλει σκότωμα μὲ δίκοπο μαχαίρι, μὲ δίκοπο μαχαίρι.

'Ο κόσμος πάει στὴν ἐκκλησιὰ κι ἡ Έλλη στὴν ἀγάπη, κι ἡ Ελλη στὴν ἀγάπη.

## ιβ΄) Τραγούδια και όργανικές μελωδίες Πρώτου ήχου

#### α') Τραγούδια

Κάλαντα Χριστουγέννων. "Έμπονα Ρόδου, Καταγραφή: S. Baud-Bovy

<sup>7</sup>Ηχος ἃ Πα ?

ρ. 4/σημος.

62. Κα λην ε σπε ραν αρ χον τε ες κιαν ει ναι ο ρι σμο σας  $\frac{\pi}{2}$  Χρι στου τη θει α Γεν νη ση  $\frac{\pi}{2}$  να  $\frac{\pi}{2}$  α (μ)πω στ'αρ χον τι κο σας

Καλὴν ἐσπέραν, ἄρχοντες, κι ἃν εἶναι ὁρισμός σας, Χριστοῦ τὴ θεία Γέννηση νὰ (μ)πῶ στ' ἀρχοντικό σας. κλπ.

> Χριστουγεννιάτικα κάλαντα. Πελοποννήσου. Καταγραφή: Σ. Καράς

> > \*Ηχος ὁ αὐτός. π

ρ. 4/σημος.

63. Χρι στου γεν να πρω του γεν να πρω τη η γιορ τη η του ου χρο νου  $\frac{\pi}{2}$  για βγα τε δε τε μα  $\frac{\pi}{2}$  θε τε πως ο ο Χρι στο ος γε εν νιε ται

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, πρώτη γιορτή τοῦ χρόνου, γιὰ βγᾶτε, δέτε, μάθετε πὼς ὁ Χριστὸς γεννιέται. Γεννιέται κι ἀναθρέφεται στὸ μέλι καὶ στὸ γάλα. Τὸ μέλι τρῶν οἱ ἄρχοντες, τὸ γάλα οἱ ἀφεντάδες καὶ τὸ μελισσοβότανο τὸ λούζοντ' οἱ κυράδες. Κυρὰ ψηλή, κυρὰ λιγνή, κυρὰ γαϊτανοφρύδα! Κυρά μ', ὅταν στολίζεσαι καὶ πᾶς στὴν ἐκκλησιά σου, βάνεις τὸν ἥλιο πρόσωπο καὶ τὸ φεγγάρι ἀγκάλη καὶ τὸν καθάριο αὐγερινὸ τὸν κάνεις δαχτυλίδι. Ἐμεῖς ἐδῶ δὲν ἤρθαμε νὰ φᾶμε καὶ νὰ πιοῦμε, παρὰ σᾶς ἀγαπούσαμε κι ἤρθαμε νὰ σᾶς δοῦμε. Ἐδῶ ποὺ τραγουδήσαμε, πέτρα νὰ μὴ ραΐσει κι ὁ νοικοκύρης τοῦ σπιτιοῦ χρόνους πολλοὺς νὰ ζήσει.

# Κάλαντα πρωτοχρονιᾶς (Κοινά)

ρ. 4/σημος.

64. π
Αρ χι μη νια κια αρ χι χρο νια 
ψη λη μου δεν τρο ο λι βα νια κια α
αρ χη κιαρ χη κα λος μας χρο νος κεκ κλη σια εκ κλη σια
με τσ'α γιους θρο νους

Άρχιμηνιὰ κι ἀρχιχρονιά, ψηλή μου δεντρολιβανιά, κι ἀρχὴ καλός μας χρόνος, ἐκκλησιά, ἐκκλησιὰ μὲ τσ' ἄγιους θρόνους. Άρχὴ ποὺ βγῆκε ὁ Χριστός, ἄγιος καὶ πνευματικὸς στὴ γῆ νὰ περπατήσει καὶ νὰ μᾶς καὶ νὰ μᾶς καλοκαρδίσει. Ἅγιος Βασίλης ἔρχεται, ἄρχοντες τὸ κατέχετε, ἀπό, ἀπὸ τὴν Καισαρεία, σεῖς ἀρχό- σεῖς ἀρχόντισσα κυρία. Βαστάει πένα καὶ χαρτί, ζαχαροκαντιοζυμωτή, χαρτί, χαρτὶ καὶ καλαμάρι, δὲς καὶ μέ, δὲς καὶ μὲ τὸ παλληκάρι. κλπ.

> Πρωτοχρονιάτικα Κάλαντα. Περίστασης Θράκης Έκ τῆς Φόρμιγγος. Καταγραφή: Στυλ. Νεράντζης

ρ. 4/σημος.

Άπόψε εἶν' ἀρχιμηνιά, σᾶς εὕχομαι καλὴ χρονιά, εὐτυχέ- εὐτυχὲς τὸ νέον ἔτος νὰ τὸ ἔ- νὰ τὸ ἔχουμε καὶ φέτος. Έχομεν δὲ καὶ ἐορτήν, Κυρίου τὴν περιτομήν, τοῦ Ἁγί- τοῦ Ἁγίου Βασιλείου, Ἱερά- Ἱεράρχου σεβασμίου.

Κατ' ἔθιμον ἀρχαϊκόν, ἢρθα ἐδῶ στ' ἀρχοντικόν, διὰ νά, διὰ νὰ σᾶς καλαντίσω καὶ νὰ σᾶς, καὶ νὰ σᾶς εὐχαριστήσω.

> Στὸν Ἅη Κωνσταντῖνον. Κύπρου. Καταγραφή: Σ. Τομπόλης

# <sup>7</sup>Ηχος ἃ Πα ο

ρ. 4/σημος.

66.  $\pi$  q  $\Sigma$ τον A  $\eta$  Kων σταν τι νον q  $\gamma$ ι νε ται πα να  $\ddot{q}$   $\ddot{q}$ 

Στὸν Ἅη Κωνσταντῖνον γίνεται παναΰρι καὶ σφάζουν χίλια πρόβατα καὶ πεντακόσια γίδια.

Μὰ φᾶτε, πιέτε, μπρὲ παιδιά, νἄχετε καὶ τὸ νοῦ σας, ἃν μᾶς πλακώσει ὁ Τζιουμαλῆς, χαλᾶ τὸ παναΰριν.

Μὰ νά σου καὶ ὁ Τζιουμαλῆς 'ποὺ τ' ὅρος κατεβαίνει:

- Ποιός ἔχει προύντζενην καρκιὰν τζαὶ μαρμαρένια στήθη,
γιὰ νά 'ρτει νὰ παλέψωμεν σὲ μαρμαρένια ἀλώνια;
Κι ὅθε χυπᾶ ὁ Τζιουμαλῆς τὸ αἷμα πάει ποτάμιν.

## Τρεῖς Καλογέροι.

Μ. 'Ασίας. Κκαταγραφή: Σ. Καράς

ρ. 4/σημος.

67.  $\pi$ Their Ka lo ye poi Kry  $\pi$   $\pi$   $\pi$   $\pi$ Ya yiov O o por  $\pi$   $\pi$   $\pi$   $\pi$   $\pi$   $\pi$   $\pi$ 

Τρεῖς Καλογέροι Κρητικοὶ καὶ τρεῖς ἀπ' τ' Άγιον Όρος καράβιν ἐστεργιώνανε.
Καράβιν ἐστεργιώνανε μὲ τὸ «Χριστὸς ἀνέστη» καὶ μὲ τὸ «Κύριε ἐλέησον».
Καὶ μὲ τὸ «Κύριε ἐλέησον» καράβι τελειῶναν βάνουν κατάρτια μπρούτζινα.
Βάνουν κατάρτια μπρούτζινα, ἀντένες σιδερένιες, βάνουν σχοινιὰ 'λυσιδωτά.

Βάνουν πανιὰ 'λυσιδωτά, πανιὰ ζωγραφισμένα\*. Στὴν πρύμνη βάζουν τὸ Σταυρό, στὴν πλώρη τὸ Βαγγέλιο καὶ τὴν Παρθένα Δέσποινα στὸ μεσιανὸ κατάρτι κι ἔψαλλαν τὸ Χερουβικὸ καὶ τὸ «Χριστὸς ἀνέστη». Φωνὴ τοὺς ἦρθε ἐξ οὐρανοῦ κι ἀπ' ἀρχαγγέλου στόμα: – "Ας πάψει τὸ Χερουβικὸ καὶ τὸ Χριστὸς ἀνέστη, οἱ Τοῦρκοι πῆραν τὴ Σοφιά, τὸ Μέγα Μοναστήρι, πὤχει τρακόσια σήμαντρα.

<sup>\*</sup> Οἱ ὑπόλοιποι στίχοι τακτοποιοῦνται ὅπως οἱ πιὸ πάνω γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ μέλους.

#### Μὲ τὸ φεγγάρι περπατῶ. Νησιώτικο

ρ. 4/σημος.

68.  $\frac{\pi}{4}$   $\frac{\pi}{4}$ 

Άχ, μὲ τὸ φεγγάρι περπατῶ, δυοσμαράκι μου, ἄχ, μὲ τ' ἄστρι κουβεντιάζω, σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

Άχ, συλλογισμένος βρίσκομαι, δυοσμαράκι μου, ἄχ, σὲ κύματ' ἀφρισμένα, σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

Άχ, κι ἂν δὲν ἀλλάξουν οἱ καιροί, δυοσμαράκι μου, ἄχ, ἀλλοίμονο σὲ μένα, σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

#### Στὸν ἴδιο σκοπὸ ἄδεται καὶ τὸ ἐπόμενο:

Άχ, πανάθεμά σε, ξενητειά, Τζιβαέρι μου, ἄχ, ἐσὺ καὶ τὸ καλό σου, σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά. (ἥ: σιγανά, σιγανά, σιγανὰ πατᾶς στὴ γῆ). Άχ, ποὺ πῆρες τὸ παιδάκι μου, Τζιβαέρι μου, καὶ τὄκαμες δικό σου, σιγανά, σιγανά καὶ ταπεινά.

Άχ, ἡ ξενιτειὰ τὸ μάρανε, Τζιβαέρι μου, τὸ μοσχολούλουδό μου, σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

## 'Αρμενάκι. Νησιώτικο

ρ. 4/σημος.

Άρμενάκι εἶμαι, κυρά μου, πάρε με, πάρε με, ἔλα πάρε με. ਣλα, βάρκα, νὰ μὲ πάρεις, πάρε με, πάρε με, ἔλα πάρε με. Σὲ νησιώτικο λιμάνι βγάλε με, βγάλε με, ἔλα βγάλε με.

#### Μέσ' στοῦ Αἰγαίου. Νησιώτικο

ρ. 4/σημος.

70. π Μεσ' στου Αι αι γαι αι ου προ βα λε να α δει ει ει ει ει εις μεσ' στου Αι αι γαι αι ου

Μέσ' στοῦ Αἰγαίου, πρόβαλε νὰ δεῖς, μέσ' στοῦ Αἰγαίου, Αἰγαίου τὰ νερά, ἄχ, μέσ' στοῦ Αἰγαίου, Αἰγαίου τὰ νερὰ ἀγγέλοι φτερουγίζουν.

Καὶ μέσα στὸ φτε- πρόβαλε νὰ δεῖς, καὶ μέσα στὸ φτε- ε- στὸ φτερούγισμα, ἄχ, καὶ μέσα στὸ φτερούγισμα τριαντάφυλλα σκορπίζουν.

Αἰγαῖο μου, γιὰ πρόβαλε νὰ δεῖς; Αἰγαῖο μου, για - βρὲ γιὰ γαλήνεψε, ἄχ, Αἰγαῖο γιὰ γαλήνεψε τὰ γαλανὰ νερά σου

Νὰ 'ρθοῦνε τὰ ξε- πρόβαλε νὰ δεῖς, νὰ 'ρθοῦνε τὰ ξε- βρὲ τὰ ξενάκια μας, ἄχ, νὰ 'ρθοῦνε τὰ ξενάκια μας στὰ ποθητὰ νερά σου.

## 'Ηπούλησα τὴ βάρκα μου. Νήσων καὶ Μ . 'Ασίας

ρ. 4/σημος.

'Ηπούλησα τὴ βάρκα μου μέσ' στὴ Θεσσαλονίκη καὶ ὥσπου νά 'ρθω μέσ' στὴ Χιὸ δὲν εἶχα μεταλλίκι. 'Εβίρα μιὰ στὰ πανιά, ἐβίρα δυὸ στὸ γιαλό, ἐβίρα τρεῖς στὸ σπίτι της ἢ ἐβίρα τρεῖς, ἔβγα, κόρη μ', ἔξω νὰ μὲ δεῖς.

'Η τράτα μας ή κουρελοὺ ή χιλιομπαλωμένη ὅλο τὴν ἐμπαλώναμε κι ὅλο ἦταν ξηλωμένη. 'Εβίρα μιά... κλπ. 'Άν τό 'ξερε ἡ μάνα μου πὼς δούλευα στὴν τράτα, θὰ μοῦ 'στελνε τὰ ροῦχα μου καὶ τὴν παλιά μου βράκα. 'Εβίρα μιά... κλπ.

#### Πουλάκιν ἐκελάηδαγε. Πελοποννήσου

ρ. 4/σημος.

Πουλάκιν ἐκελάηδαγε, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι σὲ πέτριν' ἀλωνάκι.

Βασιλοπούλα τ' ἄκουσε, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι ἀπὸ τὸ μπαλκονάκι.

Νὰ εἶχα, πουλί, τὴ χάρη σου, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι καὶ τὸ κελάηδημά σου.

Τὸ πῶς νἄχεις τὴ χάρη μου, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι καὶ τὸ κελάηδημά μου,

ποὺ ἐσὺ πίνεις γλυκὸ κρασί, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι κι ἐγὼ νερὸ ἀπ' τ' αὐλάκι;

Σαράντα παλληκάρια. Στερεᾶς καὶ Πελοποννήσου

ρ. 4/σημος.

73.  $\pi$   $\Sigma \alpha$   $\rho \alpha \nu$   $\tau \alpha$   $\pi \alpha \lambda$   $\lambda \eta$   $\kappa \alpha$   $\rho \iota \alpha$   $\alpha$   $\pi 0$   $\sigma$   $\tau \eta$   $\Lambda \epsilon \iota$   $\alpha$   $\pi 0$ 

Σαράντα παλληκάρια ἀπὸ τὴ Λει- ἀπὸ τὴ Λειβαδιὰ πᾶνε γιὰ νὰ πατήσουνε τὴν Τροπο- μωρ' τὴν Τροπολιτσά.

Στὸ δρόμο ποὺ πηγαίνανε γέροντα, μωρ' γέροντ' ἀπαντοῦν. - Ὠρα καλή σου, γέρο. -Καλώς τα τά, καλώς τα τὰ παιδιά.

Ποῦ πᾶτε, παλληκάρια, ποῦ πᾶτε, ώρέ, ποῦ πᾶτε, ώρὲ παιδιά; -Πᾶμε γιὰ νὰ πατήσουμε τὴν Τροπο- μωρ' τὴν Τροπολιτσά.

'Απὸ πέρ' ἀπ' τὸ ποτάμι. Στερεᾶς Ἑλλάδας

ρ. 4/σημος.

Άπὸ πέ- γειά σας παιδιά, ἀπὸ πέρα ἀπ' τὸ ποτάμι, ἀπὸ πέρα ἀπ' τὸ ποτάμι κλέφτες ρίχναν τὸ λιθάρι.

-Ποῦ εἶσαι Λιά, γειά σας παιδιά, ποὺ εἶσαι, Λιάκο παλληκάρι;

. ποῦ εἶσαι, Διάκο παλληκάρι, - γιὰ νὰ ρίξεις τὸ λιθάρι;

Κι ἃν περά γειά σας παιδιά, κι ἃν περάσεις ένα χνάρι κι ἃν περάσεις ένα χνάρι, πρῶτο θὰ εἶσαι παλληκάρι.

Κι ἂν περά- γειά σας παιδιά, κι ἃν περάσεις κι ἄλλο ἔνα· κι ἂν περάσεις κι ἄλλο ἔνα, δὲν θἆν ἄλλος σὰν ἐσένα. —

#### Μπῆκαν τὰ γίδια στὸ μαντρί. Στερεᾶς Έλλάδος

- -Μπῆκαν, μωρέ, μπῆκαν τὰ γίδια στὸ μαντρί, τὰ πρόβατα στὴ στρούγκα, Χρυσούλα κι ἀδερφούλα.
- -Κι ή Χρύ- μωρέ, κι ή Χρύσω δὲν ἐφάνηκε, νὰ ροβολάει στὴ στάνη μαζὶ μὲ τὸν τσοπάνη.

Έπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.

-Ρωτᾶ, μωρέ, ρωτᾶτε τοὺς τσοπάνηδες καὶ τὶς τσοπανοποῦλες, βλάχους καὶ βλαχοποῦλες.

Έπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.

-Μὴν εἴ- μωρέ, μὴν εἴδατε τὴ Χρυσαυγή, τὴ Χρύσω τὴ μικρούλα καὶ τὴ σταυραδερφούλα;

Έπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.

-ν'Εψές, μωρέ, νέψὲς προψὲς τὴν εἴδαμενὰ ροβολάει στὴ στάνη μαζὶ μὲ τὸν τσοπάνη.

Έπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.

#### Γιάννη μου, τὸ μαντήλι σου. Ἡπείρου

ρ. 4/σημος.

ρα α

X

βρε παλ λη κα

Γιάννη μου τό, Γιάννη μου, τὸ μαντήλι σου, ἄιντε, Γιάννη μου τὸ μαντήλι σου, ἔλα, ἄιντε τί τὄχεις λερωμένο, βρὲ Γιάννη Γιαννάκη μου; ἄιντε τί τὄχεις λερωμένο, βρὲ παλληκαράκι μου;

Τὸ λέρωσε, τὸ λέρωσε, ἄιντε, τὸ λέρωσε ἡ ξενητειά, ἔλα, ἄιντε, τὰ ἔρημα τὰ ξένα, βρὲ Γιάννη Γιαννάκη μου, ἄιντε τὰ ἔρημα τὰ ξένα, βρὲ παλληκαράκι μου.

Πέντε ποτά- πέντε ποτά-, ἄιντε, πέντε ποτάμια τὅπλεναν, ἔλα, ἄιντε καὶ βάψαν καὶ τὰ πέντε, βρὲ Γιάννη Γιαννάκη μου, ἄιντε καὶ βάψαν καὶ τὰ πέντε, βρὲ παλληκαράκι μου.

Καὶ βάψαν καί, καὶ βάψαν καί, ἄιντε, καὶ βάψαν καὶ τὴ θάλασσα, ἔλα, ἄιντε μὲ ὅλα τὰ καράβια, βρὲ Γιάννη Γιαννάκη μου, ἄιντε μὲ ὅλα τὰ καράβια, βρὲ παλληκαράκι μου.

# Μωρ' Δεροπολίτισσα. Β. Ήπείρου

ρ. 4/σημος.

77. 
$$\frac{\pi}{q}$$
  $\frac{1}{M\omega\rho}$ ,  $\Delta\epsilon$   $\epsilon$   $\rho$ 0  $\pi$ 0  $\lambda$ 1  $\frac{\pi}{q}$   $\frac{\pi$ 

Μωρ' Δεροπολίτισσα, μωρ' καημένη, μωρ' Δεροπολίτισσα, ζη- μωρ' ζηλεμένη. Βάλ' τὸ φέσι σου στραβά, μωρ' καημένη, βάλ' τὸ φέσι σου στραβά, ζη- μωρ' ζηλεμένη. Σύντας πᾶς στὴν ἐκκλησιά, μωρ' καημένη, σύντας πᾶς στὴν ἐκκλησιά, ζη- μωρ' ζηλεμένη, μὲ λαμπάδες, μὲ κεριά, μωρ' καημένη, μὲ λαμπάδες, μὲ κεριά, ζη- μωρ' ζηλεμένη, γιὰ προσκύνα καὶ γιὰ μᾶς, μωρ' καημένη, γιὰ προσκύνα καὶ γιὰ μᾶς, ζη- μωρ' ζηλεμένη, γιατ' ἐμᾶς τοὺς χριστιανούς, μωρ' καημένη,

Νήσων.

γιατ' έμᾶς τοὺς χριστιανούς, ζη- μωρ' ζηλεμένη.

 $\rho$ .  $4/\sigma\eta\mu\sigma$ .

78. q Ε στο λι ι ι βρα μαν α μαν α μα αν q ε στο <math>λι στην το σπερ βε ρι ι λα μπει σαν το πε ε ρι ι στε ρι q

Έστολί- βρ' ἀμάν, ἀμάν, ἀμάν, ἐστολίστην τὸ σπερβέρι\*. Έστολίστην τὸ σπερβέρι, λάμπει σὰν τὸ περιστέρι.

Τρογύρω γύ- βρ' ἀμάν, ἀμάν, ἀμάν, τρογύρω, γύρω κεντητό,

<sup>\* (</sup>Σ)περβέρι: παραπέτασμα πάνω ἀπὸ τὸ νυφικὸ κρεβάτι.

τρογύρω, γύρω κεντητὸ καὶ στὴν κορφὴ ζωγραφιστό.

Στὴ μέση ἔ- βρ' ἀμάν, ἀμάν, ἀμάν, στὴ μέση ἔχει τὸ σταυρό, στὴ μέση ἔχει τὸ σταυρὸ καὶ στὴν κορφὴ χρυσὸ ἀητό.

# β') 'Οργανικές μελωδίες

Στερεᾶς Έλλάδος

τηχος ή Πα ο

ρ. 4/σημος.

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

| 1000 mm chan n 2 2 cm 2 mm chan n 2 2 cm chan n 2 2 cm

Ήχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός. Νήσων.

81. 
$$q = \frac{1}{2} = \frac{1}{2}$$

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

" 0 > " 1 - 5 - 1 - 5 - 5 1 -

 $\frac{1}{3} = \frac{\pi}{4} = \frac{\pi}{3} = \frac{\pi}$ 

Τό κοφτό (χορός).

 Συρτὸς Σάμου. \*Ήχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

83. # \$\frac{1}{2} \left( \frac{1}{2} \right( \frac{1}{2} \right) \right) \right) \right( \frac{1}{2} \right) \right) \right) \right\ \frac{1}{2} \right) \right\ \frac{1}{2} \right\} \right\ \frac{1}{2} \right\ \frac{1}{2} \right\} \right\} \right\}

Μ. ἀσίας (καταγραφή: Σ. Καράς).

\*Ηχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

84. # \\ \frac{1}{4} \rightarrow \frac{1}{4} \rightarr

\*Ηχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

ιγ') Τραγούδια καὶ ὀργανικές μελωδίες ἤχου πλ. α'. α') Τραγούδια

Καημένοι χρόνοι καὶ καιροί Στεργιανό

τΗχος π η Κε ο

ρ. 4/σημος.

86. ΣΙΔΕ ΤΟΙ Χρο νοι και και ροι καη με νοι χρο ο νοι

και αι και ροι ο που ου ει στε πε ρα σμε νοι ο που ει

στε πε ρα σμε νοι

στε πε ρα σμε νοι

Καημένοι χρόνοι καὶ καιροί, καημένοι χρόνοι καὶ καιροὶ ὁποὺ εἶστε περασμένοι, ὁποὺ εἶστε περασμένοι.

Τάχα δὲν ἐγυρίζανε, τάχα δὲν ἐγυρίζανε τὰ μαῦρα νιάτα πίσω, τὰ μαῦρα νιάτα πίσω. Τὰ νιάτα καὶ ἡ λεβεντιά, τὰ νιάτα καὶ ἡ λεβεντιὰ και τ' ἄξιο παλληκάρι, καὶ τ' ἄξιο παλληκάρι.

Όταν στερέψ' ἡ θάλασσα, ὅταν στερέψ' ἡ θάλασσα καὶ γένει περιβόλι, καὶ γένει περιβόλι,

τότε θὲ νὰ γυρίσουνε, τότε θὲ νὰ γυρίσουνε τὰ μαῦρα νιάτα πίσω, τὰ μαῦρα νιάτα πίσω.

> Κυπαρισσάκι μου λιγνό. Νήσων Ήχος λ ä — δ

ρ. 4/σημος.

87.  $\stackrel{\times}{q}$   $\stackrel{\times}{K}_{U}$   $\pi \alpha$  ρισ σα α α αι ι μου  $\stackrel{\times}{q}$   $\stackrel{\times}{\lambda}_{l}$   $\stackrel{\times}{\iota}$   $\stackrel{\times}{\gamma}_{VO}$   $\stackrel{\times}{$ 

Κυπαρισσάκι μου λιγνό, σείσου καὶ βάλ' ἀέρα.

Νὰ κελαηδήσουν τὰ πουλιά, νὰ ξημερώσ' ἡ μέρα.

Νάβγει ὁ ἥλιος στὰ βουνά, νάβγει καὶ στὰ λαγκάδια.

#### 'Ο Κωσταντῖνος ὁ μικρός. Μ. 'Ασίας

 $0.4/\sigma$ ημος.  $0.4/\sigma$ ημος.

Ό Κωσταντίνος ὁ μικρὸς κι ὁ Μικροκωσταντίνος τὸ Μάη τοῦ ἦρθε μήνυμα στὸν πόλεμο νὰ πάει. Νύχτα σελώνει τ' ἄλογο, νύχτα τὸ καλιγώνει, βάζει ἀσημένια πέταλα, καρφιὰ μαλαματένια καὶ τὰ καλιγοσίνια του οὕλ' μαργαριταριώνας. Πήδηξε, καβαλλίκεψε σὰν ἄξιο παλληκάρι.

#### Μάνα μ' εἶδα 'να ὅνειρο. Προποντίδος

ρ. 4/σημος.

Μάνα μ' εἶδα 'να ὄνειρο, νὰ τὸ διαλύσεις σὲ καλό. Ψηλὸ πυργὶ ἀνέβαινα, σὲ περιβόλι ἔμπαινα καὶ δυὸ ποτάμια μὲ νερὸ νὰ τὰ περάσω δὲν μπορῶ.

> Τέσσερα καὶ πέντε. Κύπρου

Ήχος π η Πα δ

ρ. 4/σημος.

90. π Ι Σ σε ρα και πεν τε των εν νια δερ φων η πο λε μον ε κου ου σαν και ε πη γαι να σιν η στον δρο μον που πη γαι ναν ε πει να σα σιν ε κα τσα σιν να φα α νε και ε δι ψα σα σιν η

Τέσσερα καὶ πέντε τῶν ἐννιὰ ᾿δερφῶν πόλεμον ἐκοῦσαν καὶ ἐπηγαίνασιν. Στὸν δρόμον που πηγαίναν ἐπεινάσασιν, ἐκάτσασιν νὰ φᾶνε καὶ ἐδιψάσασιν. Ηὖραν ἔνα πηγάδιν ποὔητανε βαθύ,

τὸν κλῆρον εν ποὺ ρίψαν ποιός ἔν' νὰ κατεβεῖ. Τὸν Μικροκωσταντῖνον κατεβάσασιν, μὰ σὰν τὸν κατεβάζαν κόφκιετι ὁ ἄλυσος. Πάλιν τὸν ξαναδένουν καὶ πάλιν κόφκιεται. -Τραβᾶτε με, ἀδέρφια, καὶ ἔλαβα νερόν. -Τραβοῦμεν σε, ἀδέρφι, μὰ δὲν ἔρχεσαι. -Μὴν πεῖτε τῆς μαμᾶς μου ἐγὼ πὼς πνίγηκα.

#### Μακεδονία ξακουστή. "Έντεγνο

Μακεδονία ξακουστή τοῦ ᾿Αλεξάνδρου χώρα, ποὺ ἔδιωξες τοὺς βάρβαρους κι ἐλεύθερ᾽ εἶσαι τώρα.

Μακεδονία ξακουστή, Ἑλλήνων τὸ καμάρι, ποὺ ἔδιωξες τοὺς βάρβαρους κι ἐλεύθερ' εἶσαι πάλι.

"Ησουν καὶ θἆσαι έλληνική, Έλλήνων τὸ καμάρι κι ἐμεῖς θὰ σ' ἀντικρύζουμε περήφανα καὶ πάλι.

Οἱ Μακεδόνες δὲν μποροῦν νὰ ζοῦνε σκλαβωμένοι, ὅλα καὶ ἂν τὰ χάσανε, ἡ λευτεριὰ τοὺς μένει.

Σημ.: "Ολοι οἱ στίχοι δίς.

# Καλογριὰ μαγέρευε.

Άνατ. Θράκη. Καταγραφή: Σ. Καράς.

ρ. 4/σημος.

Καλογριὰ μαγέ- μαγέρευε ψαράκια στὸ τηγάνι καὶ μιὰ φωνὴ ψιλή, ψιλὴ φωνὴ ἐπάνωθέ της λέει:

-Πᾶψε, γριά, τὸ μα- τὸ μαγεριὸ κι ἡ Πόλη θὰ τουρκέψει κι ὁ Μωχαμέτης θέ, μπρέ, θὲ νὰ μπεῖ στὴν Πόλη καβαλάρης.

-"Όταν τὰ ψάρια πεταχτοῦν καὶ βγοῦν καὶ ζωντανέψουν, τότε κι ὁ Τοῦρκος θὲ νὰ μπεῖ κι ἡ Πόλη θὰ τουρκέψει.
Τὰ ψάρια πεταχτήκανε, τὰ ψάρια ζωντανέψαν κι ὁ ἀμηρᾶς εἰσέβηκε στὴν Πόλη καβαλάρης.

### β') 'Οργανικοί σκοποί.

Έπαιξε φλογέρα ὁ Άρχιμανδρίτης Σεραφεὶμ Χρ. Τίκας (ὁ κατόπιν Άρχιεπίσκοπος - Πεντέλη 11/8/1948). Καταγραφή: Σ. Καράς.

ρ. 4/σημος.

ارب الإسلام المساور عامل المساور المس

**Δυτ. Θράκης** <sup>\*</sup>Ηχος πα η Πα γ

# ιδ') Τραγούδια καὶ ὀργανικές μελωδίες δ' (λέγετου) ήχου α') Τραγούδια.

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα. Ξάνθης

Ήχος Έντος Βου ξ

ρ. 4/σημος.

95. Χρι στου γεν να πρω του γεν να τω ω ρα Χρι στος γεν γεν νιε ται κια να τρε φε ται στο ο με λι και στο νιε ται  $\frac{2}{2}$  6 νιε ται  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  8  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  8  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  8  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  8  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  8  $\frac{2}{2}$  9  $\frac{2}{2}$  7  $\frac{2}{2}$  9  $\frac$ 

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, τώρα Χριστὸς γεννιέται, γεννιέται κι ανατρέφεται στὸ μέλι καὶ στὸ γάλα. Τὸ μέλι τρῶν οἱ ἄρχοντες, τὸ γάλα οἱ ἀφεντάδες, καὶ τὰ κεριὰ σταλάματα στῆς ἐκκλησιᾶς τὴν πόρτα.

Κάλαντα Φώτων. Πελοποννήσου - 'Ολυμπίας

Ήχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

96. If  $\theta$  we ta  $\Phi$  we ta ke of  $\phi$  telves hall  $\phi$  a refer the yalong the yalong the  $\phi$ 

Ἡρθανε τὰ Φῶτα κι οἱ φωτεινὲς καὶ χαρὲς μεγάλες τ' ἀφέντη μας. Κάτω στὸν Ἰορδάνη τὸν ποταμὸ ἡρθε ἡ Παναγιά μας ἡ Δέσποινα

καὶ τὸν Ἅγιο Γιάννη παρακαλεῖ: -Ἅγιέ μου Γιάννη καὶ Πρόδρομε, ἔλα νὰ βαφτίσεις Θεοῦ παιδί.

Ένας ἄγουρος.

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

97. 
$$| \mathcal{E} | \text{ follows the state of the s$$

Ένας ἄγουρος κι ένας καλὸς στρατιώτης, ένας ἄγουρος, καλέ, τρίκλωνε βασιλικέ.

Κάστρο γύρευε, χωριὸ νὰ πάει νὰ μείνει, κάστρο γύρευε, καλέ, τρίκλωνε βασιλικέ.

Βρίσκει ένα δεντρί, δεντρὶ νὰ πάει νὰ μείνει, βρίσκει ένα δεντρί, καλέ, τρίκλωνε βασιλικέ.

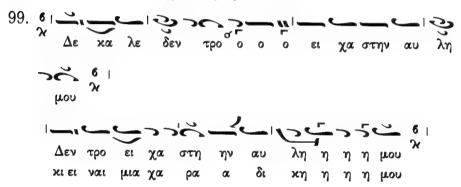
> Χίλια καλῶς ὁρίσατε. Κυκλάδων

"Ηχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

Χίλια καλῶς ὁρίσατε, χίλια καὶ δυὸ χιλιάδες. Χίλια καλῶς ὁρίσατε, ποτὲ νὰ μὴ μᾶς λέιψετε.

### Δέντρο είχα στὴν αὐλή μου. Πελοποννήσου

\*Ηχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.



Δέ- καλέ, δέντρο εἶχα στὴν αὐλή μου δέντρο εἶχα στὴν αὐλή μου κι εἶναι μιὰ χαρὰ δική μου.

Τήν, καλέ, τὴν Τετάρτη κάνει φύλλα τὴν Τετάρτη κάνει φύλλα καὶ τὴν Πέμπτη κάνει μῆλα.

Τήν, καλέ, τὴν Παρασκευὴ τὸ βράδυ τὴν Παρασκευὴ τὸ βράδυ κλέφτης ἦρθε νὰ τὸ πάρει.

#### Συρτό Μαχεδονίας

ρυθμός 4/σημος.

100.  $_{\mathcal{H}}^{6}$   $_{\mathcal{H}}^{6}$   $_{\mathcal{H}}^{6}$  (δίς)

Pα φτης η μουν κι ε ρα φτα ρου χα  $\Gamma$ ια νι τσα ρι κα

Ράφτης ή- ράφτης ήμουν κι ἔρραφτα, (δίς) ράφτης ήμουν κι ἔρραφτα ροῦχα Γιανιτσάρικα.

Ροῦχα Για- ροῦχα Γιανιτσάρικα, ροῦχα Γιανιτσάρικα καὶ φαρδειὰ σπιτιάνικα.

Όλη μέ- ὅλη μέρα ἔρραφτα, ὅλη μέρα ἔρραφτα καὶ τὸ βράδυ ἔσκαφτα.

Όσο χῶ- ὅσο χῶμα ἔσκαφτα, ὅσο χῶμα ἔσκαφτα στὴ μηλιὰ τὸ πήγαινα.

> Σὲ καινούργια βάρκα μπῆκα. Προποντίδος. Καταγραφή: Γ. Παχτίκος.

> > Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

101. 
$$\delta_{\chi}$$
  $\delta_{\chi}$   $\delta_{\chi}$ 

Σέ, μωρέ, σέ, σὲ καινούργια βάρκα μπῆκα·\* (δίς) σὲ καινούργια βάρκα μπῆκα καὶ στὸ Μιχαλίτσι ἐβγῆκα.

Βρί- μωρέ, βρί- βρίσκω ναῦτες παλληκάρια βρίσκω ναῦτες παλληκάρια καὶ ψαρεύανε τὰ ψάρια.

Έ- μωρέ, ἔ- ἔχετε, ψαράδες, ψάρια ἔχετε, ψαράδες, ψάρια γιὰ νὰ φᾶν' τὰ παλληκάρια;

Έ- μωρέ, ἔχουμε παστὰ καὶ χλώρια, ἔχουμε παστὰ καὶ χλώρια καὶ πέντ' ἔξι ὀκάδες χώρια.

\* Ὁ πρῶτος στίχος κάθε μουσικῆς στροφῆς δίς.

#### β') 'Οργανικοί σκοποί

Μπάλος Κυκλάδων

Μπάλος Κυκλάδων. Ήχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

#### ιε') Τραγούδια και όργανικές μελωδίες Τρίτου ήχου

#### α') Τραγούδια

Μηλίτσα ποὖσαι στὸν γκρεμό. Κωνσταντινουπόλεως

Ήχος ἢη Γα ο

ρ. 4/σημος.

Μηλί- μωρέ, μηλίτσα ποὺ εἶσαι στὸν γκρεμό, μηλίτσα ποὺ εἶσαι στὸν γκρεμὸ τὰ μῆλα φορτωμένη. Τὰ μῆ- μωρέ, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα μὰ τὸν γκρεμὸ φοβᾶμαι. Σὰν τό, μωρέ, σὰν τὸ φοβᾶσαι τὸν γκρεμό, σὰν τὸ φοβᾶσαι τὸν γκρεμό.

Εἴκοσι χρόνια ἔθρεφα. Δωδεκανησιακό τοῦ γάμου

"Ηχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

Είκοσι χρόνια έθρεφα μηλιά εἰς τὴν αὐλή μου καὶ τώρα μοῦ τὴν παίρνουσιν κι ἂς πᾶν' μὲ τὴν εὐκή μου.

Μάνα χαρά, μάνα χαρά, μάνα χαρὰ μεγάλη, πατέρας της τὴ μιὰ μεριά, τ' ἀδέρφια της τὴν ἄλλη.

-Καλώς τοὺς συμπεθέρους μας καὶ τοῦ γαμπροῦ τ' ἀσκέρι, ποὺ ἢρθαν νὰ μᾶς πάρουνε τ' ἄσπρο μας περιστέρι.

#### Συρτό Δωδεκανήσου.

106. 
$$\frac{1}{2}$$
 Να βγα λου με τον Κου ου κου μα α  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}$ 

Νὰ βγάλουμε τὸν Κουκουμᾶ νὰ βγεῖ ἡ χαριτωμένη, νὰ βγεῖ τῆς Παναγιᾶς ὁ Γιός.

Νὰ βγεῖ τῆς Παναγιᾶς ὁ Γιὸς καὶ τῆς κυρᾶς ἡ κόρη, νὰ βγάλουμε τὸν Κουκουμᾶ.

Γιὰ ξύπνα, ξύπνα Κουκουμᾶ καὶ μὴ βαριοκοιμᾶσαι, γιατὶ ὁ ὕπνος ὁ πολύς,

γιατὶ ὁ ὕπνος ὁ πολὺς βαραίνει καὶ χαλᾶ σε,

γιὰ ξύπνα, ξύπνα Κουκουμᾶ.

Άη Θανάση ἀφέντη μου, κατέβ' ἀπ' τὸ θρονί σου, νὰ ἰδεῖς χαρὲς ποὺ γίνονται.

Νὰ ἰδεῖς χαρὲς ποὺ γίνονται ἔξω ἀπὸ τὸ πλατύ σου, ἄη Θανάση ἀφέντη μου.

Μιὰ πέρδικα καυχήθηκε. Προποντίδος. Καταγραφή: Π. Φιλανθίδης.

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

Μιὰ πέρδικα, ἀμὰν ἀμάν, μιὰ πέρδικα καυχήθηκε μιὰ πέρδικα καυχήθηκε σ' Άνατολὴ καὶ Δύση.

Πώς δεν εύρε - ἀμὰν ἀμάν, πώς δεν εύρεθη κυνηγός τώς δεν εύρεθη κυνηγός γιὰ νὰ τὴν κυνηγήσει.

Κι ὁ κυνηγός, ἀμὰν ἀμάν, κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄκουσε· κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄκουσε πολὺ τοῦ κακοφάνη,

στένει τὰ βρό- κι ἀμὰν ἀμάν, στένει τὰ βρόχια στὰ βουνά· στένει τὰ βρόχια στὰ βουνά, τὰ ξόβεργα στοὺς κάμπους.

#### Εεκινάει μιὰ ψαροπούλα. Νήσων

ρ. 4/σημος.

Εεκινάει μιὰ ψαροπούλα ἀπ' τὸ γιαλό, ἀπ' τὸ γιαλό, ξεκινάει μιὰ ψαροπούλα ἀπ' τὴν Ὑδρα τὴ μικρούλα καὶ πηγαίνει γιὰ σφουγγάρια ὅλο γιαλό, ὅλο γιαλό.

Έχει μέσα παλληκάρια ἀπ' τὸ γιαλό, ἀπ' τὸ γιαλό, ἔχει μέσα παλληκάρια ποῦ βουτᾶνε γιὰ σφουγγάρια, γιοῦσερ καὶ μαργαριτάρια ὅλο γιαλό, ὅλο γιαλό.

# Τῆς ᾿Αρτας τὸ γιοφύρι. Ἐκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος

ρ. 4/σημος.

109. γη Σα ραν τα μα α στο ρο ο που λα γιε ξην τα δυο μα στο ο ο ροι η γιο ο ο φυ υ ρι νε ε γιο φυ ρι νε ε στερ γιω να νε

Σαράντα μαστορόπουλα κι έξήντα δυὸ μαστόροι γιοφύριν έ- γιοφύριν έστεργιώνανε.

Γιοφύριν ἐστεργιώνανε στῆς Ἄρτας τὸ ποτάμι. Ὁλημερίς, ὁλημερὶς τὸ χτίζανε, τὸ βράδυ γκρεμιζόταν, φερμάν' ἀπὸ τὸ βασιλιὰ νὰ κόψουν τοὺς μαστόρους. Κλαῖνε τὰ μα- κλαῖνε τὰ μαστορόπουλα.

Κλαΐνε τὰ μαστορόπουλα, κλαΐνε γιὰ τοὺς μαστόρους. Πουλάκι  $\pi\hat{\eta}$ - πουλάκι  $\pi\hat{\eta}$ γε κι ἔκατσε, κ.λπ.

#### Σηκώνομαι πρωί. Ήπείρου (ἐκ τῆς Φόρμιγγος)

ρ. 4/σημος.

110. 
$$\frac{1}{2}$$
  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$ 

Σηκώνομαι πρωί, πολὺ πρωί, δυὸ ὧρες γιὰ νὰ φέξει, ἀκού τὰ πεῦκα καὶ βροντοῦν.

Άκού τὰ πεῦκα καὶ βροντοῦν, τὸ καραούλι σκούζει, γιὰ σήκ' ἀπάνω, ἀρχηγέ.

Γιὰ σήκ' ἀπάνω, ἀρχηγέ, καὶ σύ, μωρ' καπετάνιο. - Έγὼ σᾶς λέγω δὲν μπορῶ:

έγὼ σᾶς λέγω δὲν μπορῶ καὶ σεῖς μου λέτε σήκω. στρῶστε μου δέντρα καὶ κλαδιά.

Στρῶστε μου δέντρα καὶ κλαδιὰ καὶ βάλτε με νὰ κάτσω καὶ φέρτε μου τὸν ταμπουρά.

#### β') Όργανική παραδοσιακή μελωδία

Κοντυλιὲς Κρήτης "Ηχος — Γα φ

ρ. 4/σημος.

Καὶ συνεχίζονται ἀπ' τὴν ἀρχή.

# ιστ΄) Τραγούδια Βαρέος ήχου ἐκ τοῦ Γα

Τέσσερα καὶ πέντε. Ρόδου

Ήχος 😎 Γα 🕴

ρ. 4/σημος.

112.  $\frac{1}{1}$  Τεσ σε ρα και πεν τε  $\frac{1}{1}$  τεσ σε ρα και πε  $\frac{1}{1}$  τεσ σε ρα και πεν  $\frac{1}{1}$  τεσ σε ρα και πεν νια δερ φω

Τέσσερα καὶ πέντε, τέσσερα καὶ πέτ τέσσερα καὶ πέντε τῶν ἐννιὰ 'δερφῶ

πόλεμον ἐκοῦσα, πόλεμον ἐκοῦπόλεμον ἐκοῦσα κι ἀρματωθήκασι. Στὸ δρόμο ποὺ πηγαῖνα- στὸ δρόμο ποὺ πηγαῖ- στὸ δρόμο ποὺ πηγαῖναν ἐδιψάσασι.

#### Σὰν τῆς ὑριᾶς τὸ κάστρο. Νήσων

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

Σὰν τῆς ' $\Omega$ ριᾶς τὸ κάστρο, σὰν τῆς ' $\Omega$ ριᾶς τὸ κάστρο κάστρο δὲν εἶδα.

Έχθροὶ τὸ πολεμοῦσαν, ἐχθροὶ τὸ πολεμοῦἐχθροὶ τὸ πολεμοῦσαν χρόνους δώδεκα.

Κι ἄλλους δεκατεσσάρους κι ἄλλους δεκατεσσά-κι ἄλλους δεκατεσσάρους καὶ δὲν ἠμπόρεσαν.

#### Συρτό Κυκλάδων.

ρυθμός 4/σημος.

Βλέπω καράβια κι ἔρχονται, ὅμορφα ποὺ μοῦ φαίνονται, καράβια π' ἀρμενίζουν, τὴν καρδούλα μου ραΐζουν (δίς)

> Χρυσὸ δεντρί σοῦ φέραμε. Κυκλάδων

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

Χρυσὸ δεντρί, χρυσὸ δεντρὶ σοῦ φέραμε, νύφη μου στή, νύφη μου στὴν αὐλή σου. Νὰ τὸ ποτί- νὰ τὸ ποτίζεις κάθ' αὐγή, νὰ τό 'χεις στή, νὰ τό 'χεις στὴν αὐλή σου.

Σηκώσ' ἀπά- σηκώσ' ἀπάνω κι ἄνοιξε τὴν πόρτα, τὴν πόρτα τὴν καρένια γιατὶ θὰ σοῦ, γιατὶ θὰ σοῦ τὴ σπάσουμε νὰ κάνεις σιδερένια.

'Επωδός. Τη Το λε νε ταη δο να κια κα τω στα ρε μα τα Κα ταν τα θα σ'α γα πα ω δεν ει ναι ψε μα τα

Τὸ λένε τ' ἀηδονάκια κάτω στὰ ρέματα, πάντα θὰ σ' ἀγαπάω, δὲν εἶναι ψέματα.

#### Τραγούδι τοῦ γάμου. Κύπρου

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

$$\alpha$$
)  $\frac{1}{\cos \lambda \alpha} \frac{1}{\lambda \alpha} \frac{1}{\lambda$ 

α') Τραλαλά Γ

$$\frac{1}{\sqrt{\alpha}}$$
  $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_1}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_2}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_1}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_2}$   $\frac{1}{\alpha}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_1}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_2}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_2}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_1}$   $\frac{1}{\beta \gamma \epsilon_2}$   $\frac{1}{$ 

β') Τραλαλά τ

Στό στόλισμα τῆς νύφης.  $\frac{\Gamma}{2}$ α για στο  $\frac{\Delta}{2}$  στε ε τη ην κα α  $\frac{\Delta}{2}$ 

#### β') Τραλαλά

"Ωρα καλὴ τζι ὥρα χρυσὴ τζι ὥρα εὐλοημένη, τούτ' ἡ δουλειὰ π' ἀρκέψαμε νὰ βγεῖ στερεωμένη. "Ωρα καλὴ τζι ὥρα χρυσὴ τζι ὥρα μαλαματένια, "Ά, γιὰ στολίστε την καλὰ τὴν μαργαριταρένια.

Άρχοντες εὐγενικοί. Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

117. 
$$\frac{1}{\sqrt{2}} = \frac{1}{\sqrt{2}} = \frac{1}{\sqrt{2}}$$

Άρχοντες ὧ εὖγενικοὶ τζαὶ πολλοχρονημένοι,
νὰ εἶστε πολλοζώητοι σ' ὅλην τὴν οἰκουμένην.
Ἄρχοντες, ἀγροικήσατε διὰ νὰ σᾶς ὁμιλήσω
καὶ πάνω στὴν Ἀνάσταση θέλω νὰ σᾶς ξηγήσω.
Δράματε ὅλοι γρήγορα μέσα στὴν ἐκκλησίαν
μὲ πόθον καὶ εὐλάβειαν, γυναῖκες καὶ παιδία
καὶ ἱερεῖς προσμένουν σας νὰ μποῦν στὴν λειτουργίαν.

# ιζ') Τραγούδια Δευτέρου ήχου

Τώρα μεγάλη Πασχαλιά. Υπάτης

 $^{\prime\prime}$ Hyos  $\overline{\underline{\phantom{a}}}$   $\Delta\iota$   $\longrightarrow$ 

ρ. 4/σημος.

118. Δ Τω ρα α με γα α λη Πα α α α σκα α
λια τω ρα α κα λο ος ο λο ο ο ο

5 - 5 - A

τω ρα π'αν θι ζουν τα α α κλα α α ρια
Τώρα μεράλη Πασκαλιά τώρα καλὸς ὁ λόνος.

Τώρα μεγάλη Πασκαλιά, τώρα καλὸς ὁ λόγος, τώρα π' ἀνθί- τώρα π' ἀνθί- τώρα π' ἀνθίζουν τὰ κλαριά.

Τώρα ἡ μεγάλη Πασκαλιά, τώρα ὁ καλὸς ὁ χρόνος, τώρα κι ἡ γῆς, τώρα κι ἡ γῆς, τώρα κι ἡ γῆς στολίζεται.

Τώρα κι ή γης στολίζεται μ' έννιὰ λογιῶ λελούδια, μὲ πράσινα, μὲ πράσινα, μὲ πράσινα.

Μὲ πράσινα, μὲ κόκκινα, μ᾽ ἄσπρα καὶ μὲ γαλάζια. Τώρα κι ὁ ξέ- τώρα κι ὁ ξέ- τώρα κι ὁ ξένος βούλεται,

τώρα κι ὁ ξένος βούλεται στὸν τόπο του νὰ πάει. Νύχτα σελώνει τ' ἄλογο, νύχτα τὸ καλιγώνει βάζει τὰ πέταλα χρυσὰ καὶ τὰ καρφιὰ ἀσημένια καὶ τὰ καλιγοσφύρια του ἀσημοστολισμένα.

### Ό Κωσταντῖνος ὁ μικρός. Νήσων

Ήχος 🚟 Βου 🚗 (μέσος)

ρ. 4/σημος.

Ό Κωσταντῖ- ὢχ ἀμὰν ἀμάν, ὁ Κωσταντῖνος ὁ μικρός· Ο Κωσταντῖνος ὁ μικρὸς κι ὁ Μ ικροκωσταντῖνος.

Μικρὸς μικρός, ὢχ ἀμὰν ἀμάν, μικρὸς μικρὸς παντρεύτηκε μικρὸς μικρὸς παντρεύτηκε, μικρὴ γυναίκα πῆρε.

Μικρὸς τοῦ ἢρ- ὢχ ἀμὰν ἀμάν, μικρὸς τοῦ ἦρθε μήνυμα μικρὸς τοῦ ἢρθε μήνυμα νὰ πάει στὸ σεφέρι.

# ιη΄) Τραγούδια ήχου πλαγίου τοῦ Δευτέρου

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα. Δυτ. Μακεδονίας

\*Ηχος λ ι Πα ~ Σ

ρ. 4/σημος.

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, τώρα Χριστὸς γιννιέτι, τώρα Χριστὸς γιννιέτι.

Γιννιέτι κι βαφτίζιτι στοὺς οὐρανοὺς ἀπάνου, στοὺς οὐρανοὺς ἀπάνου.

"Ολ' οἱ Άγγέλοι χαίρουντι κι ὅλοι δοξολογιοῦντι, κι ὅλοι δοξολογιοῦντι.

Καὶ τὰ δαιμόνια σκάζουνε, ναὶ σκάζουν καὶ πλαντάζουν, τὰ σίδερα ταράζουν.

Σὲ τοῦτ' τὸ σπίτι ποὕρθαμι, πέτρα νὰ μὴ ραΐσει, πέτρα νὰ μὴ ραΐσει.

Κι ὁ νοικοκύρης τοῦ σπιτιοῦ χρόνια πολλὰ νὰ ζήσει, χρόνια πολλὰ νὰ ζήσει.

> Τρίτη Τετάρτη θλιβερή. Κύπρου. Καταγραφή: Σ. Τομπόλης.

> > "Ηχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.



Τρίτη, Τετάρτη θλιβερή, Πέφτη φαρμακωμένη ποὺ βγῆκεν ὁ Άντρίτσαρος νὰ πάει στὸ κυνήγιν,

νὰ φέρει λάφκια τζαὶ λαγοὺς τζαὶ γίδια μερωμένα κι ἔνα μικρὸ λαγόπουλο νὰ παίζει ὁ Κωνσταντῖνος.

Έντύθην τζι ὁ Κωνστάντινος νὰ πάει στὸ σχολεῖον, ξέχασε τὴν τσιαντούλα του, γυρίζει νὰ τὴν πάρει.

Σκλάβος βαριὰ ἀναστέναξε. Έκ τοῦ Παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος

Ήχος καὶ ρυθμός ὁ αὐτός.

122.  $\pi$  | Σκλα βος βα ρια να στε να ξε  $^{\sigma}$  κιε στα α α  $^{\sigma}$  α  $^{\sigma}$  α  $^{\sigma}$  η κιε στα θη το κα ρα α α  $^{\sigma}$  α  $^{\sigma}$  κιο κα α  $^{\sigma}$  π  $^{\sigma}$  κιο κα α  $^{\sigma}$  κιο σε

Σκλάβος βαριὰ ἀναστέναξε κι ἐστάθη τὸ καράβι κι ὁ καπετάνιος τ' ἄκουσε.

Κι ὁ καπετάνιος τ' ἄκουσεν ἀπὸ ψηλὰ 'π' τὴν πρύμη\*.

- Ἐκεῖνος π' ἀναστέναξε καὶ τὸ καράβ' ἐστάθη,

αν εἶν' ἀπὸ τοὺς ναῦτες μου μισθὸν θὰ τ' αὐγατίσω
κι αν εἶν' ἀπὸ τοὺς σκλάβους μου θὰ ἰδεῖ τὴν λευθεριά του.

« Ἐγὰ εἶμ' ὁπ' ἀναστέναξα κι ἐστάθη τὸ καράβι'
τὸν πόνο μου, τὴν τύχη μου κανεὶς νὰ μὴν τὰ πάθει.
Πολλὲς φορές τραγούδησα τὴ δόλια μου τὴ μοῖρα,
γιὰ νὰ ἀπιτύχω λευθεριὰ καὶ λευθεριὰ δὲν εἶδα'
ας τραγουδήσω κι ἄλλη μιὰ τὸ μαῦρο μου τραγούδι».

<sup>\*</sup> Στὸ ἑξῆς τακτοποιοῦνται οἱ στίχοι ὅπως παραπάνω γιὰ τὴν προσαρμογή τους στὸ μέλος.

#### Β΄. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

## 1) Ίστορική άρχη τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν

Τὸ θέμα τῆς ἱστορικῆς ἀρχῆς τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς ἀπασχόλησε πολλούς εἰδικούς ἐρευνητὲς ποὺ διατύπωσαν κατὰ καιρούς ἐνδιαφέρουσες ἀπόψεις, χωρὶς ὅμως νὰ διατυπωθῆ μιὰ κοινῶς ἀποδεκτὴ θέση. Ἡδη ὁ Φωριὲλ στὴν Εἰσαγωγὴ τοῦ ἔργου του Τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς συγχρόνου Ἑλλάδος ἔθεσε τὸ ἐρώτημα ᾶν τὰ δημοτικὰ τραγούδια εἶναι νέα, παλαιὰ ἢ ἀρχαῖα, χωρὶς νὰ δώσει ὁριστικὴ ἀπάντηση, ὅπως ὁ ἴδιος ἀξιολογεῖ. Προσπαθεῖ ὅμως νὰ καθορίσει κάποια χρονολογικὰ στοιχεῖα, ποὺ τὸν ὁδηγοῦν στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα, κατόπιν στὸν 11ον αἰ. καὶ ὕστερα στὸν 8ο αἰ., ὅπου κατὰ τὸν ἴδιο ἀπαντᾶται ἡ λέξη «τραγούδι» μὲ τὴ σημερινὴ ἔννοια, καὶ τέλος στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα. Ὑποστηρίζει τελικὰ ὅτι ἡ σημερινὴ δημώδης ποίηση προέρχεται, ἀλλοιωμένη λόγω τοῦ χρόνου, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα.

'Αλλὰ καὶ ὁ Ν. Πολίτης στὴν ἐργασία του περὶ Γνωστῶν ποιητῶν δημοτικῶν ἀσμάτων ἐχαρακτήρισε τὸν χρονικὸ προσδιορισμὸ τῆς γενέσεως τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, πλὴν τῶν ἱστορι-

κῶν, ἀσταθῆ καὶ ἀβέβαιο.

Είναι γεγονὸς ὅτι κάποια στοιχεῖα τους μετρικὰ καὶ ρυθμικὰ (ὅταν ἄδονται), ἀλλὰ καὶ κείμενα, ὅπως τὰ λεγόμενα χελιδονίσματα μὲ νεοελληνικὸ πλέον ἔνδυμα, ὅπως «Χελιδόνα ἔφθασε, θάλασσα ἐπέρασε» («ἤλθεν, ἤλθε χελιδών καλούς χρόνους ἄγουσα»), μᾶς ὁδηγοῦν κατ' εὐθεῖαν στὴν ἀρχαιότητα. Οἱ λέξεις «τραγούδι» καὶ «παραλογή» μᾶς ὁδηγοῦν στοὺς μετὰ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ χρόνους, πού, ὅπως ὑποστηρίζεται, εἶναι ἡ πηγὴ ἀπ' τὴν ὁποίαν ἀπέρρευσε ὁ μεσαιωνικὸς καὶ ὁ νεώτερος ἑλληνικὸς πολιτισμός.

Σήμερα πιστεύεται ἀχράδαντα ὅτι ἡ δημοτιχή μας ποίηση, μὲ τὴ

σημερινή της μορφή, ἀναγνωρίζεται στὴν ἀκριτικὴ ποίηση, ποὺ ἡ ἀρχή της ἀνάγεται στὸν 9ο ἢ 10ο αἰ. μ.Χ. Τὰ τραγούδια αὐτά, ποὺ φαίνεται ὅτι δημιουργήθηκαν στὶς ἀνατολικὲς ἐπαρχίες τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, λόγω τοῦ ἐθνικοῦ καὶ ἡρωικοῦ τους περιεχομένου, διαδόθηκαν καὶ στοὺς ὑπόλοιπους ἑλληνικοὺς χώρους, ὅπου προσαρμόστηκαν στὶς τοπικὲς μουσικοχορευτικὲς παραδόσεις καὶ πολλὲς φορὲς παρεισέφρησαν στὰ ποιητικά τους κείμενα τοπικὰ γεγονότα καὶ τοπωνύμια.

Τραγούδια όμως καὶ άλλου περιεχομένου ὑπῆρχαν σὲ παλαιότερους χρόνους, ὅπως μαθαίνουμε ἀπὸ σγετική πληροφορία τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, πού μᾶς λέει: «Ούτω γοῦν ἡμῶν ἡ φύσις πρὸς τὰ ἄσματα καὶ τὰ μέλη ἡδέως ἔχει καὶ οἰκείως, ὡς καὶ τὰ ὑπομάζια παιδία κλαυθμηριζόμενα καὶ οὕτω κατακοιμίζεσθαι. Αἱ γοῦν τίτθαι ἐν ταῖς άγκάλαις αὐτὰ βαστάζουσαι, πολλάκις ἀπιοῦσαί τε καὶ ἐπανιοῦσαι, καί τινα αὐτοῖς κατεπάδουσαι ἄσματα παιδικά, οὕτω αὐτῶν τὰ βλέφαρα κατακοιμίζουσι. Διὰ τοῦτο καὶ ὁδοιπόροι πολλάκις κατὰ μεσημβρίαν έλαύνοντες ύποζύγια, ἄδοντες τοῦτο ποιοῦσι, την έκ τῆς όδοιπορίας ταλαιπωρίαν ταῖς ὡδαῖς ἐκείναις παραμυθούμενοι. Οὐγ όδοιπόροι δὲ μόνον, ἀλλὰ καὶ γηπόνοι ληνοβατοῦντες, καὶ τρυγῶντες. καὶ ἀμπέλους θεραπεύοντες, καὶ ἄλλο ὁτιοῦν ἐργαζόμενοι, πολλάκις ἄδουσι. Καὶ ναῦται κωπηλατοῦντες τοῦτο ποιοῦσιν. Ἡδη δὲ καὶ γυναϊκες ίστουργοῦσαι, καὶ τῆ κερκίδι τοὺς στήμονας συγκεχυμένους διακρίνουσαι, πολλάκις μέν καὶ καθ' ἐαυτὴν ἑκάστη, πολλάκις δὲ καὶ συμφώνως ἄπασαι, μίαν τινὰ μελφδίαν ἄδουσι».

"Ητοι: «Τόσο πολύ λοιπὸν εἶναι εὐχάριστα καὶ ἀρμόζουν τὰ ἄσματα καὶ οἱ μελφδίες στὴν ἀνθρώπινη φύση, ὥστε μὲ αὐτὰ νανουρίζονται ἀκόμη καὶ τὰ βρέφη ποὺ θηλάζουν, ὅταν κλαίουν καὶ δυσανασχετοῦν. Οἱ παραμάννες λοιπὸν πολλὲς φορὲς πηγαίνουν κι ἔρχονται κρατώντας τα στὴν ἀγκαλιὰ καί, τραγουδώντας τους κάποια παιδικὰ τραγουδάκια, τὰ θέλγουν ἔτσι καὶ τ' ἀποκοιμίζουν. Γι' αὐτὸ πολλὲς φορὲς καὶ ὅσοι ὁδοιποροῦν τὸ μεσημέρι ὁδηγώντας ὑποζύγια, τραγουδοῦν συγχρόνως, προπαθώντας μὲ τὰ τραγούδια ἐκεῖνα νὰ ἀνακουφισθοῦν ἀπὸ τὴν ταλαιπωρία τῆς ὁδοιπορίας. Καὶ ὅχι μόνο οἱ ὁδοικονρίσθοῦν ἀπὸ τὴν ταλαιπωρία τῆς ὁδοιπορίας. Καὶ ὅχι μόνο οἱ ὁδοικονρίας καὶ ὑχι μόνο οἱ ὁδοικονρίας καὶ ὅχι μόνο οἱ ὁδοικονρίας καὶ ὅχι μόνο οἱ ὁδοικονρίας καὶ ὑχι μόνο οἱ ὑχι μόνο οἱ ὁδοικονρίας καὶ ὑχι μόνο οἱ ὑχι μόνο οἰ ὑχι μόνο οἰ ὑχι μόνο οἱ ὑχι μόνο οἰ ὑχι μόνο οἰκο ὑχι μόνο οἰ

πόροι, άλλὰ καὶ οἱ γεωργοί, ὅταν πατοῦν τὰ σταφύλια καὶ τρυγοῦν καὶ καλλιεργοῦν τὰ ἀμπέλια καὶ σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἐργασία πολλὲς φορὲς τραγουδοῦν. Τὸ ἴδιο πράττουν καὶ οἱ ναῦτες, ὅταν κωπηλατοῦν. Ἐπίσης καὶ οἱ γυναῖκες, ὅταν ὑφαίνουν καὶ προσπαθοῦν νὰ ξεμπλέξουν τὸ στημόνι ποὺ ἔχει ἐμπλακῆ μὲ τὴν σαΐτα τοῦ ἀργαλειοῦ, πολλὲς φορὲς ἄλλοτε μόνη της ἡ κάθε μία καὶ ἄλλοτε ὅλες μαζὶ τραγουδοῦν κάποια μελωδία».

(Έρμηνεία στὸν ΜΑ΄ Ψαλμόν, Migne 55, 156, 44-157).

### 2. Τσακίσματα - Γυρίσματα

"Όπως εἴδαμε στὰ προηγούμενα τραγούδια καὶ θὰ διαπιστώσουμε γενικότερα, στὴν δημοτική μας ἀσματική παράδοση παρεμβάλλονται λέξεις ἡ φράσεις ἡ καὶ ὁλόκληροι στίχοι, ὅπως π.χ. ὡχ, ἔ,
ἄϊντε, ἀμάν, γειά σας λεβέντες, Δῆμο μ' κ.ἄ., ποὺ εἶναι συνυφασμένες μὲ τὴ μελωδία καὶ τὸ ρυθμὸ τοῦ τραγουδιοῦ (στὰ χορευτικά) καὶ ἀποτελοῦν ἔτσι ἀναγκαῖο τμῆμα του. Αὐτὰ τὰ παρεμβλήματα ὀνομάστηκαν ἀπ' τὸ λαὸ «τσακίσματα» ἡ «λυγίσματα» καὶ
οἱ ὅροι αὐτοὶ υἰοθετήθηκαν ἀπὸ τοὺς συλλογεῖς καὶ ἐρευνητὲς τῶν
δημοτικῶν μας τραγουδιῶν.

Υπάρχει καὶ ἡ γνώμη, ποὺ μᾶλλον εἶναι ὀρθή, ὅτι μὲ τὸν ὅρο «τσάκισμα» δηλώνονται οἱ ἐπαναλήψεις συλλαβῶν, λέξεων ἡ καὶ στίχων τοῦ κειμένου τοῦ τραγουδιοῦ, π.χ. «Κλαῖνε τὰ δέντρα, κλαῖνε καὶ τὰ κλαριά». Ἡ ἐπανάληψη «κλαῖνε τὰ δέντρα» ἀποτελεῖ «τσάκισμα» τοῦ στίχου διότι διακόπτει (τσακίζει) τὴν κανονικὴ σειρὰ τῶν λέξεών του.

Μὲ τὸν ὅρο «γύρισμα» δηλώνονται οἱ προσθῆκες λέξεων, φράσεων ἢ στίχων ποὺ εἶναι ἄσχετες μὲ τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ καὶ οἱ ὁποῖες ἐπανέρχονται (γυρίζουν) σὲ κάθε στροφή, π.χ.:

«Στ' Άναπλιοῦ, γειά σας λεβέντες, στ' Άναπλιοῦ τὸ Παλαμήδι»

Ή φράση «γειά σας λεβέντες» ποὺ ἐπαναλαμβάνεται σὲ κάθε μουσικὴ στροφὴ ἀποτελεῖ «γύρισμα». Στὰ ἀργὰ καὶ καθιστικὰ τραγούδια ἐκτὸς ἀπ' τὰ τσακίσματα ἡ γυρίσματα ποὺ τυχὸν παρεμ-

βάλλονται στούς στίχους, παρεμβάλλονται καὶ ἄλλα κατὰ διαστήματα (ἀφοῦ δηλαδὴ τραγουδηθοῦν μερικοὶ στίχοι) μὲ περισσότερους τοῦ ἐνὸς στίχους σὲ μέλος καὶ ρυθμὸ διαφορετικὸ τοῦ ἀργοῦ τραγουδιοῦ, π.χ.

'Ωρέ, βαστᾶτε, Τοῦρκοι, τ' ἄλογα, ώρὲ λίγο νὰ ξανασάνω, νὰ χαιρετή- νὰ χαιρετήσω τὰ βουνά.

'Αφοῦ τραγουδηθοῦν καὶ ἄλλοι στίχοι, ἄδεται καὶ τὸ τσάκισμα ἢ γύρισμα σὲ ἄλλη μελωδία καὶ ἄλλο ρυθμό.

Άέρας τὰ φυσάει τὰ πλατανόφυλλα,

Θεὸς νὰ τὰ φυλάει τὰ Ἑλληνόπουλα.

Στὰ γυρίσματα κατατάσσεται καὶ ἡ ἐπωδός (ρεφραίν) τῶν τραγουσιῶν ποὺ εἶναι πολὺ συνηθισμένη στὴ δημοτική μας παράδοση. Ἐπωδὸς μπορεῖ νὰ θεωρηθοῦν καὶ οἱ προηγούμενοι στίχοι. Τὰ τσακίσματα-γυρίσματα (ἡ ἐπωδοί) μπορεῖ, ὅπως εἴπαμε, νὰ ἔχουν σχέση μὲ τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ ἡ νὰ εἶναι ἄσχετα μ' αὐτὸ ἡ καὶ νὰ ἀποτελοῦν μὲ ἄλλες λέξεις συνέχεια τοῦ νοήματος τῶν στίχων, π.χ.:

Εένε, σὰν θὲς νὰ παντρευτεῖς, γυναίκα γιὰ νὰ πάρεις,

έλα ρώτησε καὶ μένανὰ σοῦ εἰπῶ ποιά εἶν' γιὰ σένα.

Γενικὰ τὰ παρενθέματα αὐτὰ (τσακίσματα - γυρίσματα, ἐπω-δοί):

- 1. Έχουν περιεχόμενο σχετικό ἢ ἄσχετο μὲ τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ ἢ συνεχίζουν μὲ ἄλλες λέξεις τὸ νόημά του.
- 2. Έπεκτείνουν τὶς μουσικές στροφές τοῦ τραγουδιοῦ καὶ δημιουργοῦν νέους μετρικοὺς πόδες.
- 3. Ἐπαναλαμβάνονται σ' ὅλες τὶς μουσικὲς στροφὲς τῶν χορευτικῶν καὶ κατὰ διαστήματα καὶ στὰ ἀργὰ καθιστικὰ (ἐπωδοί).
- 4. Ἐπεκτείνουν τὴ μελωδία τῶν τραγουδιῶν.
- 5. Συνήθως είναι συνυφασμένα μὲ τὸ τραγούδι καὶ ἀποτελοῦν μιὰ ὀργανικὴ ἑνότητα μ' αὐτό.

## 3. Η μουσική στροφή στό Δημοτικό Τραγούδι

Στροφή στὸ δημοτικό τραγούδι καὶ γενικὰ στὸν ποιητικὸ λόγο ὀνομάζουμε ἔνα μέρος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τοῦ τραγουδιοῦ ἢ τοῦ ἐντέχνου ποιήματος ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἡμιπεριόδους (κῶλα) ἢ περιόδους στίχων ποὺ ἀποτελοῦν μιὰ ἑνότητα.

Εἰδικότερα στὰ δημοτικὰ τραγούδια μὲ τὴν παρεμβολὴ τσακισμάτων ἢ γυρισμάτων σχηματίζονται μουσικὲς στροφὲς ποὺ ἡ ἐνό-

τητά τους εἶναι πλέον μουσική.

- α΄) Όπως παρατηροῦμε, ἡ μελωδία στὰ τραγούδια μὲ δεκαπεντασύλλαβο στίχο ὁλοκληρώνεται σὲ ἑνάμισυ στίχο ἤτοι σ΄ ἔνα δεκαπεντασύλλαβο καὶ στὸν πρῶτο ὀκτασύλλαβο τοῦ δευτέρου δεκαπεντασυλλάβου. Αὐτὸ σχεδὸν εἶναι κανόνας στὰ ἀργὰ καθιστικὰ Πελοποννήσου, Στερεᾶς, καὶ βορειότερα, Θεσαλίας, Ἡπείρου καὶ ἄλλων περιοχῶν. Εἶναι ἕνα ἀπ' τὰ γενικότερα φαινόμενα στὰ δημοτικά μας τραγούδια. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ μουσικὴ στροφὴ διαμορφώνεται ὡς ἀκολούθως. Π.χ.:
- α΄) Ἄχ, Ἅγι Γιώργη, ἀφέντη μου καὶ μεγαλόχαρέ μου, αὐτὴν τὴν κόρη ὁπώκρυψες (α΄ μουσικὴ στροφή) Αὐτὴν τὴν κόρη ὁπώκρυψες νὰ μὲ τὴν φανερώσεις, νὰ σὲ καπνίσω μάλαμα (β΄ μουσικὴ στροφή) κλπ.

(μουσική καταγραφή: Γ. Παχτίκος)

Ήχος π η Πα ο

 $\rho$ .  $4/\sigma\eta\mu\sigma\varsigma$ .

Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη μουσικὴ στροφή, τῆς ὁποίας ἡ μελωδία ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὶς ὑπόλοιπες μουσικὲς στροφὲς τοῦ κειμένου.

- β') Σὲ ἄλλα τραγούδια παρατηροῦμε ὅτι μουσικὴ στροφὴ μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ἕνας στίχος καὶ σὲ ἄλλα δύο στίχοι. Π.χ.:
  - Τέσσερα καὶ πέντε, τέσσερα καὶ πέντε, τέσσερα καὶ πέντε τῶν ἐννιὰ ἀδερφῶ
     (ἔνας ἑνδεκασύλλαβος μὲ τσάκισμα = μία μουσικὴ στροφή).

"Ηχος ἡ Πα ο

ρ. 4/σημος.

Ρόδου

124. Τεσ σε ρα και πεν τε τεσ σε ρα και πε q τεσ σε ρα και πεν q τεσ σε ρα και πεν q των εν νια δερ q

Στὸν πόλεμο θὰ πᾶνε κι ἀρματωθήκανε.

γ΄) "Οντε τὴ θεμελιώνανε γοἱ Ἀρχάγγελοι τὴν Πόλη, 'ποὺ τ' "Άγιον "Όρος τὸ νερὸ κι ἀπὸ τὴ Χιὸ τὸ χῶμα. (δύο δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι καὶ μιὰ μουσικὴ στροφή).

 $^{7}$ Ηχος  $\ddot{q}$  Πα  $^{9}$ ρ.  $6/\sigma$ ημος  $\delta$ αχτυλιχός.  $^{7}$ Ηχος  $\ddot{q}$  Πα  $^{9}$   $^{9}$   $^{1}$ 

δ') Ἐκτὸς ἀπ' τοὺς παραπάνω τρεῖς κυριότερους τύπους μουσικῶν στροφῶν ἔχουμε ἀκόμη, κατὰ τόπους, καὶ ἄλλες, ὅπου μὲ τὰ

παρενθέματα καὶ τὶς ἐπαναλήψεις μεταβάλλεται καὶ ἡ ποιητικἡ δομή, ὅπως π.χ. στὸν παρακάτω στίχο:

Σήκω, Δημήτρω, κι ἄλλαξε καὶ βάλε τὰ καλά σου.

Μουσική στροφή: α΄) Σήκω, Δημή- λέει, Δημήτρω μ' κι ἄλλαξε,

- β') ἄιντε, καὶ βάλε τὰ καλά,
- γ') τὰ καλά σου, Δημητρούλα μου,
- δ') ἄιντε, καὶ βάλε τὰ καλά,
- ε') τὰ καλά σου, Δημητρούλα μου.

Στεργιανό. <sup>\*</sup>Ηχος ἡ Πα <sup>◊</sup>

ρ. 4/σημος.

Ση κω ω ω Δη η η η μη λεει Δη μητρωμ κια
α αλ λα α α α ξε τα και βα α α

λε τα κα λα τα κα λα α σου Δη η η μητρου λα
μου α αι ντε και βα α α λε τα κα λα
α σου Δη η η μητρου λα
α σου Δη η η μητρου λα μου

## 4. Η παρακαταλογή

Ή παρακαταλογή είναι ένα ὑποτυπῶδες μουσικό φαινόμενο ποὺ ἔχει σχέση τόσο μὲ τὴν ἀπλὴ ἀπαγγελία ἑνὸς ποιήματος, ὅσο καὶ μὲ τὸ μέλος του.

Πρόκειται δηλαδή περὶ ένὸς εἴδους ἀπαγγελίας μελοδραματικῆς μᾶλλον, ποὺ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα συνοδευόταν ὑπὸ κρούσεως εἰδικοῦ μουσικοῦ ὀργάνου, τοῦ «κλεψίαμβου» ἡ καὶ ἄλλου.

Ό κλεψίαμβος ήταν έγχορδο δργανο μὲ ἐννιὰ χορδές, ὅπως ἀναφέρεται ἀπὸ ἀρχαίους συγγραφεῖς. Ἐπίσης στὴν ἀρχαιότητα οἱ κλεψίαμβοι ήσαν καὶ ἕνα εἶδος τραγουδιῶν καί, κατὰ τὸν ᾿Αριστόξενο, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἡσύχιος, ήσαν μερικὲς μελωδίες τοῦ ᾿Αλκμάνα.

Ή παρακαταλογή ἐχρησιμοποιεῖτο καὶ στὴν τραγωδία, ἤτοι στὰ μέρη ἐκεῖνα ποὺ ἔπρεπε νὰ γίνει ἀπαγγελία. Ὁ Πλούταρχος ἀποδίδει τὴν εὕρεση τῆς παρακαταλογῆς στὸν ἀρχίλοχο, ὁ ὁποῖος συνόδευε στίχους Ἰαμβικοὺς μὲ τὴν κρούση κλεψιάμβου ἢ λύρας. Ὁ ἀριστοτέλης τὴν χαρακτηρίζει ὡς κάτι τραγικὸ καὶ ποιητικό.

Στὰ βυζαντινὰ χρόνια καὶ κατόπιν τὴν συναντᾶμε μὲ διάφορα ὀνόματα, ὅπως καταλόγι, καταλόγιασμα, καταλόγιν καὶ καταλογίτσιν, ποὺ ἐσήμαιναν τὰ δημώδη ἔπη καὶ ἐν γένει τὰ ἄσματα.

Σήμερα, σὲ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας, ἀπαντᾶται καὶ μὲ ἄλλες ἔννοιες, ὅπως μοιρολόϊ (στὸν θρῆνο τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς «σήμερα μαῦρος οὐρανός»), αἴνιγμα, παροιμία κ.ἄ. καὶ μόνο στὴν Κύπρο μὲ τὸν ὅρο «καταλοϊστὰ» ἐννοοῦν τὸ ἀντίθετο τοῦ «τραγουδιστά».

Ή παρακαταλογή ἐχρησιμοποιεῖτο γιὰ τὴ διδασκαλία ἱερῶν κειμένων ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινή Διαθήκη, ἢ καὶ ἄλλων, ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανοὺς καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὰ ἀπήγγελλαν κατὰ τὶς ἱερές τους συναθροίσεις. Τὰ ἀπήγγελλαν δηλαδή μὲ τρόπο ποὺ κυμαινόταν μεταξὺ ἀναγνώσεως καὶ ὑποτυπώδους μέλους, χωρὶς βέβαια τὴ συνοδεία μουσικῶν ὀργάνων. Ὁ τρόπος αὐτὸς παραμένει ζωντανὸς μέχρι σήμερα κατὰ τὴν ἀνάγνωση τῶν ἱερῶν κειμένων κυρίως, στὶς ἱερὲς Μονές, ἀπὸ σεβασμίους γέροντες ποὺ τηροῦν τὴν παράδοση, ἐνῶ σὲ κάποιες κοσμικὲς ἐκκλησίες ἀκούγεται, μὴ ὀρθῶς, ὁ τρόπος τῆς λογοτεχνικῆς ἀναγνώσεως. Λίγο ἐκτενέστερος εἶναι ὁ τρόπος ἀναγνώσεως τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τῶν ᾿Αποστολικῶν ἀναγνωσμάτων μὲ τὴ χρόα τοῦ κλιτοῦ. ᾿Ανήκει κι αὐτὸς στὴν παρακαταλογή.

Στὰ δημοτικά μας τραγούδια ὁ τρόπος ἀπαγγελίας τους διὰ τῆς παρακαταλογῆς σωζόταν, τουλάχιστον παλαιότερα, κατὰ τὴν ἀπαγγελία μακροσκελῶν κειμένων (παραλογῶν κ.ἄ.) στὰ νυχτέρια ἀπὸ ἡλικιωμένες κυρίως γυναῖκες. Ἐπίσης κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἀπαγγέλλονται καὶ οἱ ρίμες.

## Mepos $\Gamma'$

## Οι Ρυθμοί των Δημοτικών Τραγουδίων και των Βυζαντίνων Εκκλησίαστικών Μέλων

#### Α΄. Ο ΡΥΘΜΟΣ¹ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ό ρυθμός στὴν ἑλληνικὴ ποίηση καὶ μουσική, ἤδη ἀπ' τὴν ἀρχαιότητα, ἀπασχόλησε σοβαρὰ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς καθὼς καὶ ἄλλους συγγραφεῖς.

Πρῶτος μελέτησε συστηματικὰ τὸ θέμα ὁ ᾿Αριστόξενος. Ἡ θεωρία του βασίζεται στὴν ἀντίληψη ὅτι ὁ ρυθμὸς ὑπάρχει ἀπὸ μόνος του καὶ εἶναι ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὸ ρυθμιζόμενο. «Πρέπει νὰ καταλάβουμε (γράφει στὸ β΄ βιβλίο τῶν Ρυθμικῶν Στοιχείων, § 3) ὅτι ὑπάρχουν οἱ ἑξῆς δύο φύσεις, αὐτὴ τοῦ ρυθμοῦ καὶ αὐτὴ τοῦ ἀντικειμένου (τοῦ πράγματος) ποὺ ρυθμίζεται, οἱ ὁποῖες μεταξύ τους ἔχουν παραπλήσια σχέση μὲ τὴ σχέση ποὺ ἔχουν τὸ ἀντικείμενο καὶ τὸ σχῆμα του».

'Αλλὰ καὶ ἄλλοι συγγραφεῖς καὶ θεωρητικοὶ τῆς μουσικῆς τῆς ἀρχαιότητας ἀσχολήθηκαν μὲ τὸν ρυθμὸ καὶ ἔδωσαν διάφορους ὁρισμούς του. 'Ο Πλάτων π.χ. ὁρίζει ὅτι «ρυθμὸς καλεῖται ἡ τάξη τῆς κίνησης» (Νόμοι, Β΄, 665A). Βακχεῖος ὁ Γέρων θεωρεῖ ὅτι ὁ ρυθμὸς εἶναι «χρόνου καταμέτρησις μετὰ κινήσεως γινομένη ποιᾶς τινος» (Εἰσαγωγή Μουσικῆς Τέχνης, 93), ἤτοι καταμέτρηση χρόνου ποὺ γίνεται μὲ κάποια κίνηση. Καὶ ὁ 'Αριστείδης Κοϊντιλιανὸς' ποὺ ἀκο-

<sup>1.</sup> Ἡ λέξη ἀπαντᾶται τὸ πρῶτον στὸν ἀρχίλοχο (τέλος 8ου αἰ. - 645/640 π.Χ.): «Γίνωσκε δ' οἶος ρυσμὸς (ἰωνικὴ διάλεκτος) ἀνθρώπους ἔχει, δηλ. ποιός ρυθμὸς κυβερνᾶ τοὺς ἀνθρώπους. Στὸ χωρίο αὐτὸ τοῦ ἀρχιλόχου ἡ λέξη «ρυσμὸς» (ρυθμός) δηλώνει τὸν νόμο, τὴν τάξη ποὺ ρυθμίζει τὰ ἀνθρώπινα πράγματα, τὴ μοῖρα δηλαδὴ ποὺ εἶναι ἡ ρευστότητα, ἡ ἀμείλικτη μεταβολὴ ἀπὸ εὐτυχία σὲ δυστυχία καὶ ἀντιστρόφως. Κατὰ τὸν ἀριστοτέλη (Ρητορική, 1408b) ὅλα ἀποκτοῦν τελειότητα μὲ τὸν ρυθμό. Καὶ ὁ ρητορικὸς λόγος πρέπει νὰ ἔχει ρυθμό, ἀλλὰ ὅχι μέτρο.

<sup>2. &#</sup>x27;Ο 'Αριστείδης Κοϊντιλιανός (1ος/3ος μ.Χ. αἰ.), θεωρητικός καὶ συγγραφέας μουσικῶν βιβλίων, ἔγραψε ἕνα σημαντικό ἔργο γιὰ τὴ μουσικὴ μὲ τίτλο Περὶ Μουσικῆς, διηρημένο σὲ τρία βιβλία. Τὸ πρῶτο ἀσχολεῖται μὲ λεπτομέρειες γιὰ τὸν ρυθμὸ καὶ τὸ μέτρο ἀκολουθώντας θεωρίες τοῦ 'Αριστόξενου. Τὸν 'Αριστόξενο ἐπίσης ἀκολουθεῖ καὶ Διονύσιος ὁ 'Αλικαρνασσεύς.

λουθεῖ τὸν ᾿Αριστόξενο, γράφει στὸ Περὶ Μουσικῆς βιβλίο του (Mb 31) ὅτι «ρυθμὸς εἶναι σύστημα χρόνων ποὺ τοποθετοῦνται μὲ κάποια τάξη». Αὐτὸ θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι καὶ ὁ ὁρισμὸς τοῦ ρυθμοῦ στὴ μουσική.

"Άλλος σπουδαΐος συγγραφέας τῆς ἀρχαιότητας ποὺ ἀσχολήθηκε εἰδικῶς μὲ τὴν μετρικὴ καὶ ἔγραψε πολύτιμο σύγγραμμα «Περὶ Μέτρων» ἤταν καὶ ὁ ἐξ 'Αλεξανδρείας γραμματικὸς 'Ηφαιστίων (2ος αἰ. μ.Χ.). Τὸ βιβλίο του ἰδιαίτερα μελετήθηκε κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους, χρησίμευσε καὶ ὡς διδακτικὸ βιβλίο, ἀπετέλεσε δὲ τὴ βάση τῆς βυζαντινῆς μετρικῆς. Αὐτὸν ἀκολούθησαν οἱ βυζαντινοὶ Τριχᾶς (11ος αἰ.), Ἰωάννης Τζέτζης (12ος αἰ.), Ἰσαάκιος ὁ Μοναχὸς (14ος αἰ.), Ἡλίας ὁ Μοναχὸς κ.ἄ. Ἑπομένως, γιὰ νὰ ἔχει κανεὶς πλήρη γνώση τῆς μετρικῆς τῶν Βυζαντινῶν πρέπει νὰ ἔχει μελετήσει τὸ σύγγραμμα τοῦ Ἡφαιστίωνος καὶ τὰ σχόλια τῶν Βυζαντινῶν πάνω σ' αὐτό.

Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι βασικὰ στοιχεῖα τοῦ ρυθμοῦ εἶναι ὁ χρόνος καὶ ἡ κίνηση καί, κατὰ τὸν ᾿Αριστείδη, γίνεται ἀντιληπτὸς ὁπτικὰ (ὅρχηση), ἀκουστικὰ (μέλος) καὶ μὲ τὴν ἀφή (παλμοί). Αὐτὸς ὁ χρόνος ὀνος ὀνομάστηκε ἀπ᾽ τὸν ᾿Αριστόξενο «πρῶτος ἡ βραχὺς» χρόνος καὶ ἀποτελεῖ μέτρο καὶ μονάδα τοῦ ρυθμικοῦ μας συστήματος.

Σήμερα αὐτὸν τὸν χρόνο τὸν ταυτίζουμε μὲ ἔναν χρόνο ἡ ἕναν ἀπλὸ χρόνο καὶ τὸν παριστάνουμε μὲ τὸ σύμβολο τῆς βραχείας συλλαβῆς υ. Ἐμεῖς ἐφεξῆς θὰ τὸν παριστάνουμε καὶ μὲ ἕνα ἀπλὸ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς. Ἁν διπλασιάσουμε τὸν βραχὺ (πρῶτο) χρόνο θὰ ἔχουμε τὸν μακρό – () χρόνο. Ἀπ' αὐτοὺς τοὺς χρόνους, βραχὺν καὶ μακρόν, σχηματίζονται οἱ ρυθμικοὶ πόδες. Όνομάστηκαν δὲ πόδες διότι ἦσαν (καὶ εἶναι) ἄμεσα συνδεδεμένοι μὲ τὸν χορό. Οἱ ρυθμικοὶ πόδες εἶναι μικρὲς ὁμάδες χρόνων (δίσημοι, τρίσημοι κλπ.) ἀπ' τοὺς ὁποίους ἀπαρτίζεται ὁ κάθε ρυθμός. Εἶναι δηλαδὴ ὁ ρυθμὸς τὸ ὅλον καὶ οἱ ρυθμικοὶ πόδες τὰ μέρη του.

Ή φύση τοῦ ρυθμοῦ ἀπαιτεῖ τὴν ἐσωτερικὴ διαίρεση τῶν ρυθμικῶν του ποδῶν σὲ δύο μέρη, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ πρῶτο εἶναι ἰσχυρότερο καὶ τὸ δεύτερο ἀσθενέστερο καὶ ὑποταγμένο στὸ πρῶτο.

'Εδῶ πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι στὴν ἀρχαία ἐποχὴ ὁ ρυθμὸς ἦταν

συνδεδεμένος μὲ τὴν προσωδία τῆς γλώσσας μας δὲν ἦταν τονικός. Ἡ προσωδία, ποὺ δὲν γνωρίζουμε πῶς ἀκριβῶς λειτουργοῦσε, ἔδειχνε τὴ διαφορὰ τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχειῶν συλλαβῶν. "Ομως ἡ προσωδία μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου χάθηκε ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα καὶ ἔτσι μετατοπίσθηκε τὸ κέντρο βάρους τοῦ ρυθμοῦ ἀπ' τὶς μακρὲς καὶ βραχεῖες συλλαβὲς τῆς προσωδίας στὸν δυναμικὸ τόνο τῶν συλλαβῶν, ἤτοι στὶς τονισμένες καὶ στὶς ἄτονες. "Ετσι φθάσαμε στὴν τονικὴ ρυθμοποιία ποὺ χρησιμοποιεῖ κυρίως ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, χωρὶς νὰ ἀποκλείει σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις καὶ τὴ χρήση τῆς προσωδιακῆς ρυθμοποιίας.

Χάθηκαν ὅμως οἱ ἀρχαῖοι προσωδιακοὶ ρυθμοὶ ἀπ' τὴ μουσικοποιητική μας παράδοση; Εὐτυχῶς τοῦτο δὲν συνέβη χάρη στὸ δημοτικό μας τραγούδι (ποίηση, μέλος, ὅρχηση) καὶ κυρίως χάρη στὴν ὅρχηση ὅπου οἱ κινήσεις τῶν βημάτων εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένες μὲ ἀντίστοιχες ρυθμικὲς κινήσεις προσαρμοσμένες σὲ μακρούς καὶ βραχεῖς χρόνους (ρυθμικοὶ πόδες). Τί ἄλλο μπορεῖ νὰ σημαίνουν τὰ λόγια τοῦ Πινδάρου, ὁ ὁποῖος ὑπερηφανεύεται, διότι μπόρεσε νὰ προσαρμόσει ἕνα πανηγυρικὸ τραγούδι σὲ δωρικὸ σανδάλι, δηλαδὴ σὲ δωρικὸ χορευτικὸ ρυθμό; «Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον δωρίω φωνὰν ἐναρμόσαι πεδίλω ἀγλαόκωμον» (Πινδάρου Ο, ΙΙΙ, 3-6), ἤτοι «κι ἔτσι ἡ Μοῦσα ἦταν παραστάτης μου, ὅταν εὐρῆκα νέον λαμπερὸ τρόπο νὰ προσαρμόσω στὸν δωρικὸ ρυθμὸ τὸν ποιητικὸ λόγο ποὺ λαμπρύνει τὸ πανηγύρι».

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ὅταν ἄδονται, εἶναι διαρθρωμένα ρυθμικὰ ἐπάνω στὴν προσωδιακὴ ρυθμοποιία, τὴν ὁποία πρέπει νὰ ἀποκαλοῦμε πλέον μελικὴ προσωδιακὴ ρυθμοποιία. Αὐτὸ θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια. Ἅν ἀπαγγείλουμε ἕναν δεκαπεντασύλλαβο π.χ. στίχο δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, παρατηροῦμε ὅτι τονίζεται ρυθμικὰ στὴν 8η καὶ 14η συλλαβή. Οἱ ὑπόλοιποι τόνοι θεωροῦνται δευτερεύοντες καὶ διὰ τεχνητῆς ἀπαγγελίας προφερόμενοι σχηματίζουν τὸν τονικὸ Ἰαμβικὸ ἢ Τροχαϊκὸ ρυθμό.

Άν τώρα ὁ στίχος προσαρμοσθῆ στὴ μελωδία του, μελωδία χορευτικοῦ σκοποῦ, μεταπίπτει στὴν (μελικὴ) προσωδιακὴ ρυθμοποία ποὺ δὲν ἔχει σχέση πλέον μὲ τὶς τονιζόμενες καὶ ἄτονες συλλαβές, ἀλλὰ μὲ τὴ χρονικὴ ποσότητά τους.

Τὸ μέλος (χορευτικό Ἡπείρου)

$$^{\circ}$$
Ηχος  $^{\uparrow}$   $^{\circ}$   $^{\circ}$  Νη  $^{\circ}$  ρ.  $^{\circ}$   $^{\circ$ 

'Απαλλάσσοντας τὸ μέλος ἀπ' τὶς κινήσεις τῆς φωνῆς ὡς πρὸς τὸ βαρὺ καὶ τὸ ὀξύ, ἐμφανίζεται κατὰ τὸν πλέον ἀπτὸ τρόπο ὁ προσωδιακὸς ρυθμικὸς χαρακτήρας τοῦ τραγουδιοῦ, ποὺ βασίζεται πλέον στὴν ποσότητα τοῦ χρόνου τῶν συλλαβῶν μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ἰάμβου καὶ ὅχι στὸν δυναμικὸ τόνο, ἤτοι:

(προσωδιακή ρυθμοποιία)

Μπροστά μας λοιπὸν εἶναι ὁ πανάρχαιος προσωδιακὸς ρυθμὸς τοῦ μακροῦ – καὶ τοῦ βραχέος υ ποὺ σχηματίζουν τοὺς προσωδιακοὺς ρυθμοὺς τοῦ Ἰάμβου ἡ Τροχαίου (Χορείου).

Σημ.: Γιὰ τὴν ἀρχαία προσωδιακὴ ρυθμοποιία ποὺ σώζεται στὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ γιὰ τὴν μετέπειτα τονικὴ ρυθμοποιία ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική (μὲ λίγες ἐξαιρέσεις προσωδιακῆς) ὑπάρχει ἀνέκδοτη εἰδικὴ ἐργασία μας ποὺ ἐλπίζουμε κάποτε νὰ ἐκδοθῆ.

Όπως ήδη ἔχουμε παρατηρήσει, ἡ ρυθμικὴ σήμανση, ἤτοι ὁ ρυθμικὸς χωρισμὸς τῶν μουσικῶν κειμένων γίνεται μὲ κάθετες γραμμές.

Γιὰ τοὺς ἀπλοὺς ρυθμούς, δίσημο, τρίσημο, τετράσημο καὶ Ἰωνικὸ ἐξάσημο χρησιμοποιοῦμε ἀπλὲς κάθετες γραμμές.

ι Δίσημος

Τρίσημος

Τετράσημος

Τετράσημος

Το Τετράσημος

Στούς πεντασήμους, δακτυλικούς έξασήμους, έπτασήμους, όκτασήμους, έννεασήμους, δεκασήμους κλπ. ρυθμικούς πόδες, στην άρχη καὶ στὸ τέλος κάθε ρυθμοῦ θέτουμε διπλὲς γραμμὲς (διαστολές) καὶ στὸ μέσον, πρὸς διάκριση τῶν ἀνομοίων ποδῶν, ἀπλη γραμμη (διαστολή) μὲ σύζευξη, στὸν δὲ ἐννεάσημο χρησιμοποιοῦμε γιὰ τὸν χωρισμὸ τοῦ τρισήμου ἀνεστραμμένη τὴν ἀπλη διαστολή μὲ σύζευξη .

 Στούς ρυθμούς αὐτούς  $\theta$ ' ἀναφερθοῦμε μὲ κάθε συντομία στη συνέχεια.

#### Προσωδιαχοί ρυθμοί.

#### α') Τὰ γένη τῶν ρυθμῶν

Τὰ γένη τῶν ρυθμῶν εἶναι τρία:

- Τὸ δακτυλικὸ (1:1 ἢ 2:2)
- 2. Τὸ ἰαμβικὸ (1:2)
- 3. Τὸ παιωνικὸ (3:2 ἢ 2:3).
   Στὸ παιωνικὸ γένος ἀνήκει καὶ ὁ 6/σημος Ἰωνικὸς ρυθμός (4:2 ἢ 2:1)

### β΄) Σχήματα ρυθμικῶν ποδῶν

## Ι. Δίσημος ἢ πυρρίχιος ρυθμὸς (ΟΟ ἢ ---)

Έπειδὴ ὁ δίσημος ρυθμὸς εἶναι ὁ πρῶτος στὴ σειρὰ τῶν ρυθμῶν, λόγω τοῦ μικρότερου ρυθμικοῦ του σχήματος ἔναντι τῶν ὑπολοίπων, ὀνομάστηκε ἀπ' τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς «ἡγεμών».

Οἱ κινήσεις μὲ τὶς ὁποῖες ἐπισημαίνονται ὅλοι οἱ χορευτικοὶ ρυθμοὶ εἶναι συνδεδεμένες μὲ τὴν ὅρχηση, δηλαδὴ μὲ τὰ βήματα τοῦ χοροῦ. Γι' αὐτὸ οἱ χρόνοι τους ὀνομάστηκαν, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, πόδες καὶ ἀκριβέστερα ρυθμικοὶ πόδες, διότι εἶναι τοποθετημένοι στὴ ροὴ τοῦ μέλους μὲ καθορισμένη σειρά.

Ή ἄρση ὅμως καὶ ἡ θέση (ἡ καὶ ἀντιστρόφως) τοῦ ἑνὸς ποδιοῦ στὸν χορό, ἀλλὰ καὶ στὸν ἀπλὸ βηματισμὸ δὲν συνιστᾶ ἔνα βῆμα, ἀλλ' ἀπαιτεῖται καὶ ἡ ἄρση καὶ ἡ θέση τοῦ ἄλλου ποδιοῦ (ἡτοι τέσσερες βραχεῖς χρόνοι) γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ βήματος. Ὅπως λοιπὸν γίνεται ἀντιληπτό, μὲ δισήμους ρυθμικοὺς πόδες, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς δύο κινήσεις τοῦ ἑνὸς ποδιοῦ, δὲν μπορεῖ νὰ ρυθμιστοῦν χορευτικὲς μελωδίες.

Αὐτὸ ἔχει ήδη ἐπισημανθῆ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς καὶ κυ-

ρίως ἀπ' τὸν ᾿Αριστόξενο, ὁ ὁποῖος στὸ βιβλίο του Ρυθμικὰ Στοιχεῖα (σώζονται μόνον ἀποσπάσματα) ἀποφαίνεται: «Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἄν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν. Γίνονται δὲ Ἰαμβικοὶ τῷ γένει οὖτοι οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει», ἤτοι: «᾿Απὸ τοὺς πόδες οἱ μικρότεροι εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἔχουν μέγεθος ἴσο μὲ τρεῖς πρώτους (βραχεῖς) χρόνους· γιατὶ τὸ μέγεθος τῶν δισήμων ποδῶν (τῶν δύο δηλαδὴ πρώτων ἢ βραχέων χρόνων) θὰ ἔχει πυκνὸ χωρισμὸ τοῦ ποδὸς σὲ χρόνους» (᾿Αριστόξενου, Ρυθμικὰ στοιχεῖα, βιβλ. δεύτερο, § 31). Οἱ μικρότεροι λοιπὸν πόδες κατὰ τὸν ᾿Αριστόξενο εἶναι οἱ τρίσημοι. Πράγματι σώζονται ὡς βασικὴ μονάδα χορευτικῶν κινήσεων σὲ πολλὰ ἡπειρώτικα καὶ θρακιώτικα τραγούδια.

## ΙΙ. Τρίσημος ρυθμός (3/σημοι πόδες)

- 1. Ίαμβος
- 2. Τροχαΐος (ἡ Χορεΐος)
- 3. Τρίβραχυς

Όπως βλέπουμε, καὶ οἱ τρίσημοι ρυθμικοὶ πόδες δὲν διασώζουν διαίρεση δύο ἴσων μερῶν αὐτοτελῶς ὁλοκληρωμένων ποδῶν. Οἱ παλαιοἱ μουσικοὶ θεωροῦσαν ὡς κανονικοὺς πόδες τοὺς ἀπὸ 4/σήμου καὶ ἄνω. Οἱ νεώτεροι, μὴ ὀρθῶς, τοὺς αὐτονομοῦν καὶ τοὺς χειρονομοῦν μὲ τρεῖς κινήσεις, ἐνῶ πρέπει οἱ 3/σημοι πόδες νὰ ἀποτελοῦν μιὰ ρυθμικὴ μονάδα καὶ νὰ χειρονομοῦνται μὲ μιὰ κίνηση, θέση ἢ ἄρση, ρυθμικῶν ποδῶν, τῶν ὁποίων ἀποτελοῦν τὸ ἕνα μέρος. Ἔχουμε καὶ ἐξαιρέσεις, ὅπως στὰ ἀργὰ τραγούδια τοῦ τσάμικου χοροῦ. Ὁ Τροχαῖος ἢ Χορεῖος ὀνομαζόταν ἀπ' τοὺς ἀρχαίους καὶ ὑποσκάζων, δηλαδὴ κουτσός, λόγω τῆς ἀκουστικῆς του αἴσθησης κατὰ τὴν ἀπαγγελία.

### ΙΙΙ. Τετράσημος ρυθμός (4/σημοι ρυθμικοί πόδες)

- 1. Άναλελυμένος
- 2. Δάκτυλος

3. Άνάπαιστος

اسوشا

4. Σπονδεῖος

Χειρονομοῦνται σὲ δύο κινήσεις1.

Σημ.: Οἱ τετράσημοι πόδες ἀποτελοῦν τὴ βάση τῆς ρυθμικῆς σημάνσεως τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὡς τονικοὶ πλέον ρυθμικοὶ πόδες, μὲ ἐλά-χιστες ἐξαιρέσεις προσωδιακῶν, ὅπως θὰ δοῦμε στὸ περὶ ρυθμοῦ τῶν ἐκκλησιαστικῶν μας ἀσμάτων.

Παραδείγματα ἀσκήσεων βυζαντινῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀσμάτων καὶ δημοτικῶν τραγουδιῶν 4/σήμου ρυθμοῦ παρατίθενται στὰ προηγούμενα μαθήματα τόσο τοῦ πρώτου, ὅσο καὶ τοῦ δεύτερου μέρους τοῦ παρόντος.

#### ΙV. Πεντάσημος ρυθμός

Ό πεντάσημος ρυθμός ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε χρόνους (πρώτους ἡ βραχεῖς).

Τὰ ρυθμικά του σχήματα, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς ἀνάλογες μορφὲς τοῦ παιωνικοῦ ρυθμικοῦ γένους, εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

- 1. « παίων α'
- 2. | τ τ τ παίων β'
- 3. ι παίων γ'
- 4. 1 = 1 = παίων δ'

Ή μέτρηση τῶν χρόνων τοῦ ρυθμοῦ γίνεται μὲ δύο κινήσεις, μία γιὰ τὸ τρίσημο μέρος τοῦ ποδὸς καὶ μία γιὰ τὸ δίσημο. Ἅν ἡ χρονικὴ ἀγωγὴ εἶναι ἀργή, μπορεῖ νὰ γίνει ἡ μέτρηση τῶν χρόνων σὲ πέντε κινήσεις (2+3 ἢ 3+2),

Μερικές φορές παρατηρεῖται ἐναλλαγὴ τῶν ρυθμικῶν σχημάτων στὸ ίδιο τραγούδι.

<sup>1.</sup> Μερικοί καταγραφεῖς δημοτικῶν τραγουδιῶν σὲ εὐρωπαϊκή μουσική σημειογραφία, ἀγνοοῦντες τὴν ἑλληνική προσωδιακή ρυθμοποιία ποὺ ἀκολουθοῦν αὐτὰ τὰ τραγούδια, καθώς καὶ τοὺς δημοτικοὺς χορούς, ὅταν παρατηροῦν γρήγορη χρονική ἀγωγή προσαρμόζουν τὸν 4/σημο σε 2/8 (δύο κινήσεις). Τοῦτο ὅμως δὲν ἀναιρεῖ τὴν 4/σημή τους ρυθμική δομή. Ἑπομένως διαιροῦνται τὰ 2/8 σὲ 4/16.

### Άπλες ἀσκήσεις 5/σήμου ρυθμοῦ

- $\alpha'$ ) |  $\alpha'$
- - $\gamma'$ )  $\parallel$  = =  $\uparrow$  =  $\parallel$   $\pi \alpha i \omega \nu \gamma'$

### Τραγούδια 5/σήμου ρυθμοῦ

"Αη Βασίλης ἔρχεται. Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

⁴Ηχος ἡ Πα ∘

ρυθμός 5/σημος, παίων γ' " - - τ - - "

5.  $\frac{\pi}{4}$  A  $\frac{\pi}{4}$  Ba  $\frac{\pi}{4}$   $\frac{\pi}{4$ 

"Αη Βασίλης ἔρχεται ἀπὸ τὴν Καισαρείαν εβάσταν εἰς τὸ χέριν του Χριστὸν τζαὶ Παναΐαν. Οἱ λιόντες τὸν ἐπιάσασιν μέσα στὰ μερσινάτζια. -Βασίλη, ξέρεις γράμματα, ξέρεις τ' ἀλφαβητάρι; 'Εκούμπησεν στὴν βέρκαν του νὰ πεῖ τ' ἀλφαβητάρι' 'κεῖ πάνω εἰς τὴν βέρκαν του κλωνάρια ἐποιοῦσαν, πάνω σὲ κεῖνα τὰ κλωνιὰ πουλιὰ ἐτσιλαίδοῦσαν.

## Περιστεράκι πέταξε. Δωδεκανησιακό. Καταγραφή: S. Baud-Bovy.

## τ Ηχος ἡ Πα ∘

ρυθμός 5/σημος ι παίων α΄

6. 
$$\pi$$

The right step race is the tangent and reconstruction of the right state and the tangent and the right state are tangent are tangent and the right state are tangent are tang

Περιστεράκι πέταξε, ηὖρε πύργο κι ἔκατσε καὶ χαμοκελάηδησε, Μάρτη, Μάρτη μου καλέ.

Μάρτη, Μάρτη μου καλὲ καὶ Ἀπρίλη θαυμαστέ, ώς ἡμεῖς οἱ μαθηταί, μαθημένοι εἴμαστε,

ν' ἀγοράζομεν έφτά, νὰ πουλοῦμε δεκα'φτά. Τὸ κρασί μας στὸ ποτήρι καὶ τ' αὐγὰ μέσ' στὸ καλάθι.

Χελιδόνι πέμπουμε, πάει πέρα κι έρχεται, φέρνει καὶ τὴν εἴδηση καλοκαίρι ἔρχεται. Κάτω στὸν ἄγριο τῶν ἀγριῶ. Ρόδου Ἀκριτικό. Καταγραφή: S. Boud-Bovy.

# τηχος ή Πα ο

ρυθμός 5/σημος ιζτ παίων α'

Κάτω στὸν ἄγριο τῶν ἀγριῶ στὸν ἄγριο καλαμιώνα γρηγίτσα γέννησεν υίὸν κι ἐβάλαν τον Προσφόρον.

Σαββάτο ἐγεννήθηκε καὶ Κυριακὴ 'βαπτίσθη καὶ ἄμα ἐξημέρωσε, ἐβγῆκεν κι ἐκαυκᾶτο.

Έβγηκε κι έκαυχήθηκε κανέναν δεν φοβαται. Κι ὁ βασιλιὰς σὰν τ' ἄκουσε πολὺ τοῦ βαρυφάνη.

> Αγιε μου Γιώργη ἀφέντη μου. Νήσων καὶ Μ. Ἀσίας

> > τΗχος ή Πα ο

ρυθμός 5/σημος ι τ τ παίων δ΄

Άγιε μου Γιώργη ἀφέντη μου καὶ πρωτοκαβαλάρη, ἀρματωμένος μὲ σπαθὶ καὶ μὲ χρυσὸ κοντάρι.

Άγιος εἶσαι στὴ θωριά, ἄγιος στὴ θεότη, παρακαλῶ, βοήθα με, ἄγιε στρατιώτη,

ἀπὸ τὸ ἄγριο θεριὸ καὶ δράκοντα μεγάλο. Θὲ νὰ τοῦ δώσουν ἄνθρωπο κάθε πρωὶ καὶ ἄλλο.

> Σοῦ εἶπα, μάνα, πάντρεψέ με. Τσακώνικος χορός

> > <sup>7</sup>Ηχος ἡ Πα <sup>9</sup>

ρυθμός 5/σημος ι παίων δ΄

9. 
$$\pi$$
 || Σουει πα μα α να α α α κα λε μα α να σου ει πα α  $\pi$  ||  $\pi$ 

Σοῦ εἶπα, μάνα, καλὲ μάνα, σοῦ εἶπα, μάνα, πάντρεψέ με. Σοῦ εἶπα, μάνα, πάντρεψέ με σπιτονοικοκύρεψέ με.

Γέρον ἄντρα, καλὲ μάνα, γέρον ἄντρα μὴ μοῦ δώσεις.

Γέρον ἄντρα μὴ μοῦ δώσεις γιατὶ θὰ τὸ μετανοιώσεις.

Καὶ στὰ ξένα, καλὲ μάνα, καὶ στὰ ξένα μὴ μὲ δώσεις. Καὶ στὰ ξένα μὴ μὲ δώσεις κι ὖστερα θὰ μετανοιώσεις.

#### Ήχος ἢη Γα γ

ρυθμός 5/σημος ι το το παίων α'

10.  $\| \mathbf{x} \| = \mathbf{x} \| \mathbf{x} \|$ 

Όλα τὰ κάστρα εἶδα κι ὅλα γύ- κι ὅλα γύρισα, κι ἀμὸν τὴ γὴλ τὸν κάστρον ποῦθεν κι ἔ- ποῦθεν κι ἔτονε.

Εἶχε σαράντα πόρτας κι ὅλα χά- κι ὅλα χάλκενα κι ἑξήντα παραθύρεα κι ὅλα σί- κι ὅλα σίδερα.

Σαράντα γενιτσάροι πολεμοῦ- πολεμοῦν ἀτὸ κι οὖτε 'ποροῦν νὰ παῖρνε κι οὖδὲ ἀφίν' κι οὐδὲν ἀφίν' ἀτό.

#### V. Έξάσημος ρυθμός

Ό έξάσημος ρυθμὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕξη χρόνους (πρώτους ἡ βραχεῖς) καὶ ἀπὸ δύο μορφές, τὸν δακτυλικὸ ἑξάσημο καὶ τὸν ἰωνικὸ ἑξάσημο.

- Α΄) Ὁ δακτυλικὸς ἑξάσημος
- α') ιζωτές Διτρόχαιος
- β') ι Διταμβος
- γ') ιζετε Χορίαμβος
- δ') || Αντίσπαστος
- Β΄) Ὁ ἰωνικὸς ἑξάσημος
- α') τοίμακρος (ἡ καὶ Μολοσσός)
- β΄) ι [ [ Ιωνικός ἀπὸ ἐλάσσονος
- γ') " Ιωνικός ἀπὸ μείζονος

Ή μέτρηση τῶν χρόνων τοῦ δακτυλικοῦ ἑξασήμου πρέπει νὰ γίνεται μὲ δύο κινήσεις, τρίσημη θέση καὶ τρίσημη ἄρση. Όμως, λόγω τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς, σὲ πολλὲς περιπτώσεις, ὅπως τοῦ τσάμικου χοροῦ, ποὺ ὁ κυριότερός του ρυθμὸς εἶναι ὁ Χορίαμβος, μετρᾶται κάθε τρίσημος ξεχωριστὰ μὲ τρεῖς κινήσεις.

'Ο Ἰωνικὸς μετρᾶται μὲ τρεῖς κινήσεις, μία γιὰ κάθε δύο χρόνους του.

## Άπλες ἀσχήσεις 6/σήμου δαχτυλικοῦ ρυθμοῦ

α') Ι Δακτυλικός διτρόχαιος

- β') " Δακτυλικός διταμβος
- - γ') " Δακτυλικός χορίαμβος

ρ. 6/σημος. Χορίαμβος

ρ. 6/σημος, δακτυλικός, διτρόχαιος

ρ. 6/σημος, δακτυλικός, διΐαμβος

### Άσχήσεις Ίωνιχοῦ ρυθμοῦ

Στὸν 6/σημο Ἰωνικὸ ρυθμὸ συνήθως οἱ ρυθμικοὶ πόδες ἐναλλάσσονται στὴν ἴδια μελωδία. Μετριέται μὲ τρεῖς κινήσεις. Δύο χρόνοι ἀνὰ κίνηση.

- ρ. 6/σημος Ίωνικός



### Τραγούδια 6/σήμου δακτυλικοῦ ρυθμοῦ

Τὸ τραγούδι τοῦ Λαζάρου. Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

\*Ηχος ή ς νέτος Βου ξ

ρυθμός 6/σημος δακτυλικός διτρόχαιος (σὲ δύο κινήσεις)

21. 
$$\frac{6}{\chi}$$
 Ar con tes ha  $\frac{1}{\chi}$  me ra sas  $\frac{1}{\chi}$  ha  $\frac{1}{\chi}$  has  $\frac{1}{$ 

Αρχοντες, καλημέρα σας, καλή γιορτή ἐπάνω σας, ἡλθαν τὰ Βάγια ἤλθασιν, καὶ τοῦ Λαζάρου ἔγερσις Τὰ ἄγια Πάθη τοῦ Χριστοῦ ἀξίως προσκυνήσωμεν. Παρακαλῶ σας, ἀδελφοί, νὰ πάρετε ὑπομονήν, νὰ ξηγηθῶ τὸν Λάζαρον τὸ πρῶτον ποὺ εὑρέθηκεν καὶ ὕστερον τί ἔγινεν. ᾿Αρχὴ ἀρχεύω τὸ λοιπόν. Καὶ πάλιν ἀκροᾶστε με 'Χριστὸς ἐπεριπάτησεν εἰς τὰ Ἱεροσόλυμα καὶ τὰ λοιπὰ περίχωρα καὶ θαύματα ἐποίησε μεγάλα καὶ παράδοξα.

΄Η Παναγία κι ὁ Χριστὸς νἆναι βοήθειά σας κι ὁ Ἅγιος ὁ Λάζαρος νἆν' στὸ προσκέφαλό σας.

#### Σήμερα γάμος γίνεται.

# Ήχος ή ς νετος Βου ξ

ρυθμός 6/σημος δακτυλικός διτρόχαιος (σὲ δύο κινήσεις)

22. 
$$\sum_{i=1}^{n} \sum_{j=1}^{n} \sum_{i=1}^{n} \sum_{j=1}^{n}$$

Σήμερα γά- σήμερα γάμος γίνεται, (δίς) σ' ώραῖο περιβόλι, σ' ώραῖο περιβόλι, (δίς)

Σήμερα στε- σήμερα στεφανώνεται (δίς) ἀητὸς τὴν περιστέρα, ἀητὸς τὴν περιστέρα. (δίς)

Γαμπρέ, τὴ νύ- γαμπρέ, τὴ νύφη ν' ἀγαπᾶς, (δίς) νὰ μήν τηνε μαλώνεις, νὰ μήν τηνε μαλώνεις. (δίς)

Σὰν τὸ βασι- σὰν τὸ βασιλικὸ στὴ γῆ (δίς) νά τηνε καμαρώνεις, νά τηνε καμαρώνεις. (δίς)

Σημ.: Πρῶτα νὰ διδαχθῆ τὸ τραγούδι σὲ ἀπλὸ τρίσημο μὲ ἀργὴ κάπως χρονικὴ ἀγωγὴ καὶ κατόπιν σὲ 6/σημο δακτυλικό.

\*Ελα, Παναγιά.
Τοῦ γάμου. Ρόδου

\*Ηχος λ κ Νη &

ρυθμός 6/σημος. Άντίσπαστος " ========

Έλα Πα- έλα Πα- έλα Παναγιά μου σῶσε. Έλα, Παναγιά, καὶ σῶσε, νοῦν καὶ λογισμόν μου δῶσε.

Νοῦν καὶ λο- νοῦν καὶ λο- νοῦν καὶ λογισμόν μου δῶσε. Νοῦν καὶ λογισμόν μου δῶσε καὶ γλυκειὰ φωνὴ καμπόση.

Νὰ παινέ- νὰ παινέ- νὰ παινέσω τὴν κερά μας. Νὰ παινέσω τὴν κερά μας καὶ τὴ χρυσοπέρδικά μας. Σήμερα ἄσπρος οὐρανός. Νησιώτικο τοῦ γάμου.

Ήχος 😎 Γα 🕈

ρυθμός 6/σημος δακτυλικός

24. If 
$$p$$
 is  $p$  a strong ou ou  $p$  a vo og strong in the  $p$  a strong in  $p$  in  $p$ 

Σήμερα ἄσπρος οὐρανός, σήμερα ἄσπρη μέρα, σήμερα στεφανώνεται ἀητὸς τὴν περιστέρα.

Γαμπρέ μου, σὲ παρακαλῶ μιὰ χάρη νὰ μοῦ κάνεις, τὸ ἄνθος ποὺ σοῦ δώσαμε νὰ μὴ μᾶς τὸ μαράνεις.

Εἰς τσ' ἑβδομήντα δυὸ 'κκλησιές. Κρήτης

Ήχος ή Πα ο

ρυθμός 6/σημος δακτυλικός (σὲ δύο κινήσεις)

25. 
$$\pi$$
 ||  $\frac{1}{2}$  |  $\frac{1}$ 

Εἰς τσ' ἐβδομήντα δυὸ 'κκλησιές, τσ' ἐκατοπέντε βρύσες μὰ κειὰ πεζεύγουν ἄρχοντες καὶ κειὰ ξεχαλινώνουν.

Τοῦ Σερβογιάννη ὁ γιὸς περνᾶ, δὲ θέλει νὰ πεζέψει. -Πέζεψε, ἀφέντη, πέζεψε, πέζεψε, καβαλάρη.

-Μὰ ἐπὰ πεζεύγου οἱ ἄρχοντες κι ἐπὰ ξεχαλινώνου κι ἐπὰ πίνου γλυκὸ κρασί, πίνουνε καὶ γλεντᾶνε.

Ποῦ ἤσουν, πέρδικα. Πελοποννήσου. Χορὸς τσάμικος

Ήχος ή Πα ?

ρυθμός 6/σημος, δακτυλικός (κινήσεις τρεῖς ἀνὰ 3/σημο)

- -Ποῦ ἦσουν πέ- μωρ' περδικούλα, ποῦ ἦσουν, πέρδικα καημένη, ποῦ ἦσουν, πέρδικα καημένη κι ἦρθες τὸ πρωὶ βρεμένη;
- Ἡμουνα, καλὲ πουλί μου, ἤμουνα ψηλὰ στὰ πλάγια. Ἡμουνα ψηλὰ στὰ πλάγια, στὶς δροσιὲς καὶ στὰ χορτάρια.

- -Τί ἔτρωγες, μωρ' περδικούλα, τί ἔτρωγες ψηλὰ στὰ πλάγια; Τί ἔτρωγες ψηλὰ στὰ πλάγια, στὶς δροσιὲς καὶ στὰ χορτάρια;
- Έτρωγα, καλὲ πουλί μου, ἔτρωγα τὸ Μάη χορτάρι. Έτρωγα τὸ Μάη χορτάρι καὶ τὸν Άλωνάρη στάρι.

Κάτω στοῦ Βάλτου τὰ χωριά. Πελοποννήσου (παραλλαγή). Χορὸς τσάμικος

\*Ηχος ἡ Πα Ϋ

ρυθμός 6/σημος (σὲ τρεῖς χινήσεις ἀνὰ 3/σημο)

Κάτου στοῦ Βάλτου τὰ χωριά, Ξηρόμερο καὶ Ἄγραφα καὶ στὰ πέντε Βιλαέτια, φᾶτε, πιέτε μωρ' ἀδέρφια.

Έκεῖ 'ν' οἱ κλέφτες οἱ πολλοί, ἀρματωμένοι στὸ φλουρί, κάθονται καὶ τρῶν καὶ πίνουν καὶ τὴν Ἄρτα φοβερίζουν.

Βρὲ Τοῦρκοι, κάτσετε καλά, γιατὶ σᾶς καῖμε τὰ χωριά. Γρήγορα τ' ἀρματωλίκι γιατ' ἐρχόμαστε σὰ λύκοι.

#### VI. Έπτάσημος ρυθμός

Ο έπτάσημος ρυθμός ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ χρόνους (πρώτους ἡ βραχεῖς) καὶ παρουσιάζει τὶς ἀκόλουθες ρυθμικές μορφές:

- α')  $\| \mathbf{a}' \hat{\mathbf{c}} \hat{\mathbf{c}} \| \mathbf{a}' \hat{\mathbf{c}} \hat{\mathbf{n}}$ ίτριτος
- γ') " τ τ τ τ γ' ἐπίτριτος
- δ')  $|| \dot{c} \dot{c} \dot{c} \dot{c} \dot{c} \dot{c}$

Όπως βλέπουμε, ἀποτελεῖ σύνθεση τρισήμου καὶ τετρασήμου. Ἡ σύνθεση αὐτὴ εἶναι ὅμοια μὲ τὴν ἀρχαία ρυθμοποιία τῶν ἐπιτρίτων ποδῶν. Πολλὲς φορὲς ἡ ἀνάγκη προσαρμογῆς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου στοὺς ἑπτασήμους πόδες ἐπιβάλλει τὴν ἀνάλυση τῶν χρόνων καὶ ἔτσι ἔχουμε καὶ τὰ ἴδια σχήματα ἀναλυμένα.

Ή μέτρηση τῶν χρόνων τοῦ ἐπτασήμου ρυθμοῦ πρέπει νὰ γίνεται μὲ τρεῖς κινήσεις, μία γιὰ τὸν τρίσημο καὶ δύο γιὰ τὸν τετράσημο, διότι οἱ κινήσεις αὐτὲς ἔχουν σχέση μὲ τὸν χορὸ ποὺ προσαρμόζεται στὸν ρυθμό, ἤτοι τὸν λεγόμενο συρτὸ καλαματιανὸ χορό.

#### Απλές ἀσχήσεις ἐπτασήμου ρυθμοῦ

α) ρυθμός 7/σημος, α' ἐπίτριτος ι τ τ τ τ ι ι

- β΄) Ήχος ὁ αὐτός. Ρυθμὸς 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος ι το το ι

Σημ.: Οἱ γ΄ καὶ δ΄ ἐπίτριτοι πόδες πολὺ σπάνια ἀπαντῶνται στὰ δημοτικά μας τραγούδια.

## \*Ηχος λ κ Νη &

Ρυθμός 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος

#### Τραγούδια έπτασήμου ρυθμοῦ

Τρεῖς ἀντρειωμένοι βούλησαν. Πελοποννήσου

\*Ηχος ἡ Πα ο

ρυθμός 7/σημος, α' ἐπίτριτος ι το το το

33. Τρεις αν τρειω με νοι οι βου λη σα α αν μαρ γα ρι

Τρεῖς ἀντρειωμένοι βούλησαν, μαργαριταρένια μου, γιὰ νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸν Ἅδη, μαργαριταροκλωνάρι.

Ένας τὸ Μάη θέλ' νὰ βγεῖ, μαργαριταρένια μου, γιέ μ', κι ἄλλος τὸν Άλωνάρη, μαργαριταροκλωνάρι.

Κι ὁ Κωσταντῆς τ' Ἅη Δημητριοῦ, μαργαριταρένια μου, γιέ μ', π' ἀνοίγουν τὰ βαγένια, κόρη μαργαριταρένια.

Συντάσσονται οἱ ἀρχηγοί. Τοῦ Μακεδονικοῦ ἀγώνα.

τΗχος ή Πα ◊

ρυθμός 7/σημος, α' ἐπίτριτος ι τ

34.  $\parallel$ Συ υν τασ σο ον ται συν τα α α α α α α  $\parallel$ σο ον ται αι οι αρ χη γοι οι  $\parallel$ γιεμ' κι ου λα
τα πα αλ λη καρ για γεια χα α ρα σας βρε λιον
τα ρια  $\parallel$ 

Συντάσσονται, συντάσσονται οἱ ἀρχηγοὶ γιέ μ', κι οὖλα τὰ παλληκάρια, γειὰ χαρά σας, βρὲ λιοντάρια.

Νὰ πολεμή- νὰ πολεμήσουν τὴν Τουρκιά, μέσα στὴ Μακεδονία, "Ηπειρο καὶ Θεσσαλία.
Ό Βάρδας πάει, ὁ Βάρδας πάει Μερίχοβο, γιέ μ', κι ὁ Λίτσας πάει στὰ βόρεια, πάει νὰ πάρει τὰ Μπιτόλια (ἢ πάει στὰ Καστανοχώρια).

Κι ὁ Μελᾶς, κι ὁ Μελᾶς στὴν Καστοργιά, πάει στὸν Καραβαγγέλη, τὸ Δεσπότη τὸ λεβέντη

> Ποιά μάνα έχει δυὸ παιδιά. Στεργιανό

> > \*Ηχος ή Πα °

Ρυθμός 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος ι τ

35. 
$$\prod_{\alpha} \prod_{\alpha} \prod_{\alpha}$$

Ποιά μάνα έχει δυὸ παιδιὰ στὸν πόλεμο σταλμένα; Πές της νὰ μὴν τὰ καρτερεῖ.

Πές της νὰ μὴν τὰ καρτερεῖ, νὰ μὴν τὰ περιμένει, τὶ ἐκεῖνα σκοτωθήκανε.

'Τὶ ἐκεῖνα σκοτωθήκανε στὸ Δομοκὸ στὴ μάχη κι ὁ Δομοκὸς φέρνει νερά. Κι ὁ Δομοκὸς φέρνει νερά, ποτάμια θολωμένα, φέρνει καὶ μιὰ γλυκομηλιά.

Φέρνει καὶ μιὰ γλυκομηλιὰ στὰ μῆλα φορτωμένη κι ἀπάνω στὰ κλωνάρια της.

Κι ἀπάνω στὰ κλωνάρια της δυὸ ἀδέρφια ἀγκαλιασμένα, τό 'να τηράει τὸ Δομοκό.

Στὴν Άγιὰ Σοφιὰν ἀγνάντια. "Έντεχνο

Ήχος ή Πα ο

36.  $\sum_{\tau \eta \nu} A \quad \gamma \iota \alpha \quad \Sigma \circ \quad \varphi \iota \alpha \nu \quad \alpha \quad \gamma \nu \alpha \quad \alpha \nu \quad \tau \iota \alpha \quad \beta \lambda \varepsilon \quad \varepsilon \quad \pi \omega \quad \tau \alpha \in U$   $\sum_{\tau \omega} \sum_{\tau \omega} \sum_{\tau \omega} A \quad \gamma \iota \alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \gamma \nu \alpha \quad \alpha \nu \quad \tau \iota \alpha \quad \beta \lambda \varepsilon \quad \varepsilon \quad \pi \omega \quad \tau \alpha \in U$ 

Tα ευ ζω να α κια τα καη με ε να  $\tilde{\Lambda}$  μεσ' στον η λιο μαυ ρι σμε να  $\tilde{\eta}$ 

Στὴν Άγιὰ Σοφιὰν ἀγνάντια βλέπω τὰ Εὐζωνάκια, τὰ Εὐζωνάκια τὰ καημένα μέσ στὸν ἥλιο μαυρισμένα.

Κι ἀγναντεύοντας τὴν Πόλη τραγουδοῦν καὶ λένε: «Νὰ ἡ μεγάλη ἐκκλησιά μας πάλι θὰ γενεῖ δικιά μας, τοῦτοι εἶν' οἱ χρυσοί της θόλοι, ἄχ κατακαημένη Πόλη.

Στὴν κυρὰ τὴν Παναγιά μας πὲς νὰ μὴ λυπᾶται, στὶς εἰκόνες νὰ μὴν κλαῖνε, τὰ Εὐζωνάκια μας τὸ λένε.

Κι ὁ παπᾶς ποὺ εἶναι κρυμμένος μέσα στ' ἄγιο Βῆμα, τὰ Εὐζωνάκια δὲν θ' ἀργήσει νάβγει νὰ τὰ κοινωνήσει».

#### Θάλασσα τοὺς θαλασσινούς. Νησιώτικο

## Ήχος ή Πα ο

Ρυθμός 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος ι τη τη τη τη

37.  $\theta$ α α λα α ασ σα α α θα λασ σα τους  $\theta$ α λα α α α σ σα α α θα λασ σα τους  $\theta$ α λα α α σ σι νου ους  $\theta$ α λασ σα α κι μου ου  $\theta$ α λασ σο δερ νει εις  $\theta$ α α λασ σα κι μου ου ται  $\theta$ α κι μου ου ου και  $\theta$ ε ρε το παι  $\theta$ α α κι ι

Έπωδός:

 $\Theta$ α λασ σα χι αρ μυ ρο ο νε ε ρο ο να σε ξε χα α σω δε εν μπο ο ρω ω ω

Θάλασσα, θάλασσα τοὺς θαλασσινούς, θαλασσάκι μου μὴν τοὺς θαλασσοδέρνεις, θαλασσάκι μου, καὶ φέρε τὸ παιδάκι μου.

Ἐπωδός: Θάλασσα κι άρμυρὸ νερό, νὰ σὲ ξεχάσω δὲν μπορῶ.

Θάλασσα, θάλασσα ποὺ τὸν ἔπνιξες, θαλασσάκι μου, τῆς κοπελιᾶς τὸν ἄντρα, θαλασσάκι μου, ἐσύ 'σαι τὸ μεράκι μου.

Έπωδός: Θάλασσα κι άρμυρὸ νερό, νὰ σὲ ξεχάσω δὲν μπορῶ.

Θάλασσα, θάλασσα, τί σοῦ ἔκαμα, θαλασσάκι μου, καὶ πῆρες τὸ παιδί μου, θαλασσάκι μου, καὶ φέρε τὸ παιδάκι μου.

Ἐπωδός: Θάλασσα κι άρμυρὸ νερό, νὰ σὲ ξεχάσω δὲν μπορῶ.

> Χορευτικό Αίγαίου. Ήχος ἡ Πα ο

Ρυθμός 7/σημος, α' ἐπίτριτος ι τος τος ι

Τὴ θάλασσα τὴ γαλανὴ θά τηνε χαλικώσω, θά τηνε στρώσω μάρμαρα νὰ 'ρθῶ νὰ σ' ἀνταμώσω. (δίς) Βαρέθηκα τὴν ξενητειά, θὲ νὰ γυρίσω πίσω. . Γύρνα, παιδάκι μου γλυκό, εἶναι καημὸς τὰ ξένα. (δίς) Φύσα, μαϊστραλάκι μου καὶ πάρε τὴ φωνή μου,

νὰ πᾶς τὰ χαιρετίσματα ποὺ στέλνω στὸ παιδί μου. (δίς) Χελιδονάκια καὶ πουλιὰ ποὺ χαμηλοπετᾶτε, ἂν δεῖτε τὸ παιδάκι μου νὰ μοῦ τὸ χαιρετᾶτε. (δίς)

Μηλίτσα πού εἶσαι στὸ γκρεμό.

#### Ήχος ζη Γα φ

Ρυθμός 7/σημος, α' ἐπίτριτος ι τος ι

39. Μη λι μω ρε Μη λι ι τσα α πουει σαι στο ο γχρε ε

μο α μαν μη λι μω ρε μη λι ι τσα α

που ει σαι στο ο γχρε ε μο ο . ο μη λι τσα που

ει σαι στο γχρε μο ο τα μη λα φο ορ τω ω με

ε νη

-Μηλί- μωρέ, μηλίτσα ποὺ εἶσαι στὸ γκρεμό, ἀμάν, Μηλί- μωρέ, μηλίτσα ποὺ εἶσαι στὸ γκρεμό, Μηλίτσα ποὺ εἶσαι στὸ γκρεμὸ τὰ μῆλα φορτωμένη.

Τὰ μῆ- μωρέ, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα, ἀμάν, τὰ μῆ- μωρέ, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα, μὰ τὸν γκρεμὸ φοβâμαι.

-Σὰν τό, μωρέ, σὰν τὸν φοβᾶσαι τὸν γκρεμό, ἀμάν, σὰν τό, μωρέ, σὰν τὸν φοβᾶσαι τὸν γκρεμό, σὰν τὸν φοβᾶσαι τὸν γκρεμό, ἔλα τὸ μονοπάτι.

Τὸ μο- μωρέ, τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε, ἀμάν, τὸ μο- μωρέ, τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε, τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε σ' ἔνα ρημοκκλησάκι.

> Κάμετε τόπον, ἄρχοντες. Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

> > Ήχος ἢη Γα 🕴

ρυθμός 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος ι το το το ι

Κάμετε τόπον, ἄρκοντες καὶ τόπον οἱ παπάδες καὶ τόπον οἱ ἀρκόντισσες νὰ φκῶ 'ξω πὄν' ἀγέρας. Κάμνουσιν τόπον ἄρκοντες καὶ τόπον οἱ παπάδες καὶ τόπον οἱ ἀρκόντισσες κι ἔφκην εἰς τὸν ἀγέραν. Ἐτάνυσε τὴν πούγγαν του, βρίσκει ἀργυρὸ θηκάριν καὶ μεσ' στ' ἀργυροθήκαρον βρίσκει ἀργυρὸ μαχαίριν. Στοὺς οὐρανοὺς τὸ ἔσυρεν, στὴν φούχταν του τὸ 'δέχτην.

Στὴ μέση στὴν Ἀράχωβα. Πελοποννήσου

Ήχος ἢη Γα 💠

Ρυθμός 7/σημος, β' ἐπίτριτος Ι 🚅 τ 😅 Ι

 α χω βα και στη ην Πα λιο ο μπαρ μπι ι τσα

Στὴ μέ- καλέ, στὴ μέση στὴν Ἀράχωβα, στὴ μέση στὴν Ἀράχωβα καὶ στὴν Παλιομπαρμπίτσα πέντε, καλέ, πέντε πολέμοι γίνονται. Πέντε πολέμοι γίνονται ἀπ' τὸ πρωὶ ὧς τὸ γιόμα.

Κι ἄλλοι, καλέ, κι ἄλλοι μετά 'π' τὸ δειλινὸ κι ἄλλοι μετὰ 'π' τὸ δειλινὸ ὤσπου νὰ ξημερώσει.

Βασί- καλέ, βασιλοπούλ' ἀγνάντευε, βασιλοπούλ' ἀγνάντευε ἀπὸ τὸ παρεθύρι:

-Πάψε, Σούφη, πάψε, Σουφή, τὸν πόλεμο, πάψε, Σούφη, τὸν πόλεμο, πάψε καὶ τὸ ντουφέκι.

Μάνα, σγουρὸς βασιλικός.

\*Ηχος Κέτος Βου ξ

ρυθμός 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος ι το το ι

42. Μα α να α α α α α λε ε μα α α να α αμ' λ μα ναμ' σγου ρο ος βα σι ι λι ι ι κο ο ος λ μα ναμ' σγου ρο ος βα σι ι λι ι ι κο ο ος πλα τυ φυλ λος και δρο ο σε ε ε ρο ο ος λ

Μάνα, καλὲ μάνα μ', μάνα, σγουρὸς βασιλικός, μάνα μ', σγουρὸς βασιλικός, πλατύφυλλος καὶ δροσερός.

Μάνα, καλὲ μάνα μ', μάνα μου ποιός τὸν πότιζε, μάνα μου, ποιός τὸν πότιζε καὶ τὸν ἐκορφολόγιζε. Μάνα, καλὲ μάνα μ', μάνα μ' ἐγὼ τὸν πότιζα, μάνα μ', ἐγὼ τὸν πότιζα.

Μισεύω καὶ τὰ μάτια μου.

"Εντεχνο

Ήχος ή κετος Βου ξ

ρυθμός 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος ι το το ι

43.  $\| \mathbf{M}_{i} \|_{i}$  σευ ω και τα μα τια μου δα α κρυ ζουν λυ υ πη η με ε να α α αχ πα τρι δα α μου γλυ κεια α α δα κρυ ζουν λυ υ πη η με ε να α α αχ πα τρι δα α κρυ ζουν λυ υ πη η με ε να α α αχ πα τρι δα α μου γλυ κεια α α δα κρυ ζουν λυ  $\mathbf{M}_{i}$   $\mathbf{M}_{i}$ 

Μισεύω καὶ τὰ μάτια μου δακρύζουν λυπημένα, αχ πατρίδα μου γλυκειά, δακρύζουν λυπημένα, αχ πατρίδα μου γλυκειά, δακρύζουν λυπημένα.

Στὴν ξενητειὰ μὲ στεναγμοὺς βραδιάζει, ξημερώνει, αχ πατρίδα μου γλυκειά, βραδιάζει, ξημερώνει, αχ πατρίδα μου γλυκειά, πόσο σ' ἀγαπῶ βαθιά! Έχετε γειά, ψηλὰ βουνὰ καὶ κάμποι μὲ τὰ δάση, αχ πατρίδα μου γλυκειά, καὶ κάμποι μὲ τὰ δάση, αχ πατρίδα μου γλυκειά, πόσο σ' ἀγαπῶ βαθιά!

#### Μαῦρα πουλιά μου. Μακεδονίας

## τΗχος ή Πα ο

Μαῦρα πουλιά μου, γλυκά μου χελιδόνια, ἀπὸ τὴν Ἀραπιά, μαῦρα πουλιά μου, νἀπὸ τὴν Ἀραπιά, αὐτοῦ ψηλὰ ποὺ πᾶτε, μωρ' πουλιά μου, γιὰ χαμηλώσετε, μαῦρα πουλιά μου, γιὰ χαμηλώσετε. Κι ἀνοῖξτε τὰ φτε- φτερά σας, βρὲ πουλιά μου, νὰ στείλω μιὰ γραφή, μαῦρα πουλιά μου, νὰ στείλω μιὰ γραφή.

Νὰ εἰπῆτε στὴ μα- μανούλα μου, πουλιά μου, νὰ μὴ μὲ καρτερεῖ, μαῦρα πουλιά μου, νὰ μὴ μὲ καρτερεῖ.

#### 'Ωραία ποὖν' ἡ νύφη μας.

## Ήχος π η Νη &

ρυθμός 7/σημος, β΄ ἐπίτριτος ι το το το ι

45.  $\Omega$  ραι α πουν η νυ υ φη μα ας  $\tilde{\alpha}$  ω ραι α  $\tilde{\alpha}$  προι κια α τη ης  $\tilde{\alpha}$  ω ραι α κι η η πα ρε  $\tilde{\alpha}$  α  $\tilde{\alpha}$  τη ης  $\tilde{\alpha}$  που κα α νει τη χα α  $\tilde{\alpha}$  α  $\tilde{\alpha}$  τη ης  $\tilde{\alpha}$  ω ραι α κι η η πα ρε  $\tilde{\alpha}$  α  $\tilde{\alpha}$  τη ης  $\tilde{\alpha}$  ω ραι  $\tilde{\alpha}$  κι η  $\tilde{\alpha}$  που κα  $\tilde{\alpha}$  νει τη χα  $\tilde{\alpha}$   $\tilde{\alpha}$   $\tilde{\alpha}$  τη ης  $\tilde{\alpha}$   $\tilde{\alpha}$ 

'Ωραία ποὖν' ἡ νύφη μας, ώραῖα τὰ προικιά της, ώραία κι ἡ παρέα της ποὺ κάνει τὴ χαρά της. (δίς)

Ε να τρα γου δι

Ένα τραγούδι θὰ σᾶς πῶ ἐπάνω στὸ κεράσι, τ' ἀντρόγυνο ποὺ ἔγινε νὰ ζήσει, νὰ γεράσει. (δίς)

Ένα τραγούδι θὰ σᾶς πῶ ἐπάνω στὸ λεμόνι, νὰ ζήσει ἡ νύφη κι ὁ γαμπρὸς κι οἱ συμπεθέροι ὅλοι. (δίς)

#### VII. 'Οκτάσημος ρυθμός

'Οκτάσημοι δακτυλικοὶ πόδες

... Οἱ ὀκτάσημοι δακτυλικοὶ πόδες ἀπαρτίζονται ἀπὸ δύο τετρασή-μους διαφόρων ρυθμικῶν σχημάτων. Π.χ.:

Έκτελοῦνται σὲ δύο κινήσεις, ἤτοι μία κίνηση ἀνὰ τετράσημο καὶ ἐπὶ βραδυτέρας χρονικῆς ἀγωγῆς σὲ τέσσερες κινήσεις, ἤτοι μία κίνηση ἀνὰ δίσημο.

#### Όργανικές μελωδίες 8/σήμων δακτυλικῶν ποδῶν ὡς ἀσκήσεις

Κυπριακή μελωδία. Καταγραφή: Θ. Καλλίνικος.

### Ήχος ἃ Πα ο

ρυθμός 8/σημος (Συρτός μπάλλος)

#### Τραγούδια 8/σημων δακτυλικών ποδών

Σύντας νὰ δώσ' ἡ χαραυγή. Θράκης

φ. 8/σημος. π
49. "Συν τας να δω ω κι ωχ μα ρη λι μου νια συν τας να δω ω αν χα α ρα αυ γη

# $x_1 \otimes x_2 \otimes x_3 \otimes x_4 \otimes x_5 \otimes x_6 \otimes x_6$

Σύντας νὰ δώ- κι ὢχ μαρὴ λιμουνιά, σύντας νὰ δώ- νώσ' ἡ χαραυγὴ κι ὡχοὺ κι ὡχοὺ μωρ' λιμουνιά μου, νὰ γλυ- νὰ γλυκοφέγγει ἡ μέρα.

φέγγουν της πό- κι ὧχ μαρη λιμουνιά, φέγγουν της πό-νο-λης τὰ τζαμιὰ κι ὧχοὺ κι ὧχοὺ μωρ' λιμουνιά μου, της πό-νο-λης τ' ἀργαστήρια.

Φέγγει καὶ ἡ, κι ὢχ μαρὴ λιμουνιά, φέγγει καὶ ἡ, καὶ ἡ Άγιὰ Σοφιὰ κι ὡχοὺ κι ὡχοὺ μωρ' λιμουνιά μου, μὲ τά, μὲ τὰ χρυσὰ καντήλια.

Σύντας νὰ δώ- κι ὢχ μαρὴ λιμουνιά μου, σύντας νὰ δώ-νω-σει ἡ Παναγιὰ κι ὡχοὺ κι ὡχοὺ μωρ' λιμουνιά μου, νὰ δώ- νὰ δώσει νἆναι μέρα,

νὰ μπῶ μέσ' στή, κι ὢχ μαρὴ λιμουνιά, νὰ μπῶ μέσ' στή, μέσ' στὴ Άγιὰ Σοφιὰ κι ὡχοὺ κι ὡχοὺ μωρ' λιμουνιά μου νὰ μπῶ, νὰ μπῶ νὰ προσκυνήσω.

#### Καλῶς ἀνταμωθήκαμε.

Κωνσταντινουπόλεως καὶ Προποντίδος. Καταγραφή: Σ. Καράς.

ρυθμός 8/σημος.

50.  $\pi$  |  $K\alpha \alpha \lambda \omega \zeta \alpha \nu \tau \alpha \mu \omega \rho \epsilon \alpha \bar{\imath} \nu \tau \epsilon \beta \rho \epsilon \pi \alpha \bar{\imath} \delta i \alpha \alpha \alpha$ 

Καλώς ἀντα- μωρέ, ἄιντε βρὲ παιδιά, καλώς ἀνταμωθήκαμε, φίλοι κι ἀγαπημένοι. (δίς)

Άπὸ καιροῦ, μωρέ, ἄιντε βρὲ παιδιά, ἀπὸ καιροῦ χαρούμενοι καὶ καλοκαρδισμένοι. (δίς)

Σ' αὐτὸ τὸ σπί- μωρέ, ἄιντε βρὲ παιδιά, σ' αὐτὸ τὸ σπίτι ποὕρθαμε. πέτρα νὰ μὴ ραΐσει. (δίς)

Κι ὁ νοικοκύ- μωρέ, ἄιντε βρὲ παιδιά, κι ὁ νοικοκύρης τοῦ σπιτιοῦ χρόνους πολλοὺς νὰ ζήσει. (δίς)

Νὰ μᾶς φυλά- μωρέ, ἄιντε βρὲ παιδιά, νὰ μᾶς φυλάει ἡ Παναγιὰ καὶ ἡ Ἁγιὰ Τριάδα. (δίς)

Σημ.: Άδεται σὰν νὰ ἦταν γραμμένο ὡς κάτωθι καὶ σὲ ρ. 4/σημο.

9 Κα α λως α ντα μω ρε αϊ ντε βρε παι δια α α

#### Νήσων.

ρ. 4/σημος.

Κάτω στὸ γιαλό, κάτω στὸ περιγιάλι (δίς) κάτω στὸ γιαλὸ κοντή, νερατζούλα φουντωτή. (δίς)

Πλέναν χιώτισσες, πλέναν παπαδοποῦλες (δίς) πλέναν χιώτισσες κοντή, νερατζούλα φουντωτή. (δίς)

Καὶ μιὰ χιώτισσα, μικρὴ παπαδοπούλα (δίς) Έπλεν' ἄπλωνε κοντή, νερατζούλα φουντωτή. (δίς)

Σούστα Κρήτης.

Ήχος ἢη Γα 🕈

ρυθμός 8/σημος δακτυλικός

Έμαθα 'γὼ τὸν ταμπουρὰ κι ἐσύ 'μαθες τὴ λύρα, ἐπάρε σὺ τὴ λύρα σου κι ἐγὼ τὸν ταμπουρά μου.

ἐπάρε σὺ τὴ λύρα σου κι ἐγὼ τὸν ταμπουρά μου καὶ πᾶμε νὰ γλεντήσουμε κάτω τσῆ πεθερᾶς μου.

Χαρὰ στὴ μάνα τὴν καλὴ καὶ τὸν καλὸ πατέρα, ὁπόχουν γιὸ στὰ γράμματα κι ὅμορφη θυγατέρα.

#### 2) 'Οκτάσημοι δόχμιοι πόδες1

Οἱ 8/σημοι δόχμιοι πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἔνα 2/σημο καὶ δύο τρισήμους σὲ διαφορετικὲς διατάξεις, ἤτοι ἀπὸ ὀκτὼ πρώτους ἢ βραχεῖς χρόνους. Π.χ.:



Έκτελοῦνται σὲ τρεῖς κινήσεις, ἤτοι μία γιὰ τὸν 2/σημο καὶ ἀνὰ μία γιὰ τοὺς δύο τρίσημους.

Στούς δόχμιους ρυθμικούς πόδες προσαρμόζονται οἱ συγκαθιστοὶ χοροὶ τῆς  $\Delta$ υτικῆς  $\mathbf{M}$ ακεδονίας καὶ Ἡπείρου.

<sup>1.</sup> Δόχμιος = ἐγκάρσιος, πλάγιος, λοξός. «Δόχμιοι ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὸ θεωρεῖσθαι τῆς ρυθμοποιΐας» (Κοϊντιλιανός, Μb, σελ. 39).

#### Όργανική μελωδία 8/σήμων δοχμίων ποδῶν πρὸς ἄσκηση

\*Ηχος ή Πα ? \*

\* Σημ.: Ὁ ὡς ἄνω ἦχος εἶναι τέταρτος ποὺ χρησιμοποιεῖ δύο κλίμακες, τὴν κλίμακα τοῦ Βου (τοῦ λέγετου) καὶ τὴν κλίμακα τοῦ Πα (τοῦ πλ. α΄ ἢ τοῦ α΄).  $\Gamma$ ι' αὐτὸ τὸν ἦχο θὰ μιλήσουμε διεξοδικὰ στὸν B΄ τόμο τοῦ παρόντος.

#### Τραγούδια δοχμίων ποδῶν

Χορός συγκαθιστός.

Πάρε τὰ γκούμια σ' κι ἔλα νὰ τὰ γεμίσουμε κι ἔλ' ἀπ' τὴ γειτονιά μου νὰ τὰ μιλήσουμε.

Βασιλικὸς θὰ γίνω στὸ παραθύρι σου κι ἀνύπαντρος θα μείνω γιὰ τὸ χατήρι σου.

'Αήρα¹ μέσ' στοῦ στάρι κι ἡ πέτρα στὴ φακή, κοράσιο τιμημένο κάνει, βρέ, προκοπή.

Έσύ 'σαι, μωρ' καημένη, ποὺ δὲν παντρεύεσαι καὶ μὲ τὸ νοῦ σου λέγεις καλογρηὰ νὰ γέν'ς.

1. ἡ ἦρα, φυτό, ζιζάνιο.

Ήπείρου. Ήχος λ ζι Νη &

55.  $\parallel$ O o o K $\alpha$   $\tau \sigma \alpha$   $\alpha \nu$   $\tau \omega$   $\nu \eta$   $\eta \varsigma$   $\kappa \alpha$   $\alpha$   $\theta o$ O $\nu$   $\tau \alpha \nu$   $\psi \eta$   $\eta$   $\lambda \alpha$   $\alpha$   $\sigma \varepsilon$   $\varepsilon$   $\mu \iota \alpha$   $\alpha$   $\rho \alpha$   $\chi o \nu$   $\lambda \alpha$   $\lambda \alpha$ 

Ό Κατσαντώνης κάθονταν ψηλὰ σὲ μιὰ ραχούλα κι ἀγνάντευε κατ' τ' Άγραφα, κατὰ τὸ Καρπενήσι, κι ἡ συντροφιὰ τὸν ρώταγε κι ἡ συντροφιὰ τοῦ λέει:
- Άντώνη μου, τί σκέφτεσαι; Τί 'σαι συλλογισμένους;
- Παιδιά μου, μὴ μὲ βιάζετε, θὰ σᾶς τὸ μολοήσω.
' Έψὲς μοῦ 'ρθαν τὰ γράμματα ἀπὸ τὸ γέρο-Δῆμο ' ἀπόξω γράφ' τ' ἀπόγραμμα καὶ μέσα γράφ' τὸ γράμμα ' μοῦ πῆραν τὴ γυναίκα μου μαζὶ καὶ τὰ παιδιά μου.

#### VIII. Έννεάσημος ρυθμός (ἐννεάσημοι ρυθμικοὶ πόδες)

Οἱ ἐννεάσημοι ρυθμικοὶ πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἐννέα βραχεῖς χρόνους μὲ διάφορες ρυθμικὲς μορφὲς καὶ σημαίνονται μὲ τέσσερες κινήσεις, ἤτοι μία ἀνὰ δίσημο καὶ μία γιὰ τὸν τρίσημο. Π.χ.:

$$\alpha'$$
)  $\leftarrow \rightarrow \uparrow$ 

$$\gamma'$$
)  $\parallel$   $\sim$   $\uparrow$   $\sim$   $\uparrow$   $\sim$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\chi\lambda\pi$ .

Στούς ἐννεασήμους ρυθμικούς πόδες εἶναι προσαρμοσμένοι κυρίως οἱ ἀντικρυστοὶ χοροὶ καὶ οἱ ζεϊμπέκικοι.

#### Όργανικές μελωδίες 9/σήμου ρυθμοῦ ὡς ἀσκήσεις

Ήχος π η Νη &

ρυθμός 9/σημος

دے å اورے دوے ، دوے ، دوے » اورے دو النه سّ أود عدا ساوه عود ع أحدد المراج المراج والمراجعة المراجعة المراج 「一つ」での「」という」ですっ 

## \*Ηχος ή Πα °

ρυθμός 9/σημος

Μ. Άσίας

#### Τραγούδια 9/σήμου ρυθμοῦ

Διπὰτ Πόντου.

Ήχος ἢη Γα 💠

ρυθμός 9/σημος

58.  $\|\mathbf{x}\|_{\mathbf{x}} = \mathbf{x} + \mathbf$ 

Τὸν Μάραντον χαρτὶν ἔρθεν νὰ πάει καὶ σὴν στρατείαν, τὸν μαῦρον ἀτ' καλίγωνεν κατάντικρυ σὸν φέγγον, γιάρ.

Κόφτ' ἀσημένια πέταλα κι ἀσ σό χρυσαφ' καρφία, γιάρ κι ἡ κάλην ἀτ' παρέστεκεν, μὲ τὸ μαντήλ' καρφία, γιάρ.

Τὰ δάκρυα τς ἐκατέβαιναν, ἄμον μαργαριτάρια, γιάρ. Ποῦ πᾶς, ποὺ πᾶς ναὶ Μάραντε κι ἐμὲ τίναν ἀφίνεις, γιάρ.

Χορὸς ἀντικρυστὸς Μ. ᾿Ασίας. Τηχος Το Βου ξ

ρυθμός 9/σημος

59. 
$$\| \frac{\chi}{\chi} \| \frac{\chi}{\chi}$$

Χόρεψε, παλληκάρι μου, παπούτσια μὴ λυπᾶσαι, γιατὶ θαρθεῖ ἕνας καιρὸς τὰ νιάτα νὰ θυμᾶσαι.

Σένα σοῦ πρέπει, ἀφέντη μου, χίλιω γροσῶ ζωνάρι καὶ πεντακόσια φορεσιὰ γιὰ νἄσαι παλληκάρι.

Σένα τραγούδια πρέπουνε καλὰ καὶ τιμημένα γιατί 'σαι, μπέη μου, ἀητὸς ποὺ παίρνει περιστέρα.

Διπὰτ Πόντου. <sup>\*</sup>Ηχος πὰ ϥ΄ Πα Θ

ρυθμός 9/σημος

60. 
$$\| \sum_{n=1}^{\infty} \eta \eta \|_{Y_{n}} = \varphi_{n} \|_{Q_{n}} = \varphi_{n} \|_{Q_{$$

Σὴ γέφυραν, σὴ γέφυραν, ἔλα Δάφνε ποταμέ, σὴ Τρίχας τὸ γεφύριν καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε. Χίλιοι μαστόροι ἔχτιζαν, ἔλα Δάφνε ποταμέ, καὶ μύριοι μαθητάδες καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε. Όλον τὴ ἡμέραν ἔχτιζαν, ἔλα Δάφνε ποταμέ, χαλάονταν τὸ βράδυ καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε. Οἱ μαθητάδες ἔκλαιγαν, ἔλα Δάφνε ποταμέ, καὶ κουβαλοῦν λιθάρια καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε. Ἐρθεν πουλὶν κι ἐκόνεψεν, ἔλα Δάφνε ποταμέ, σὴν μέσην σὸ γεφύριν καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.

"Αν δὲ στοιχειῶστε ἄνθρωπον, ἔλα Δάφνε ποταμέ, γεφύριν δὲ στεριώνει καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.

Θράκης.

Ήχος ή Πα ?

ρυθμός 9/σημος ι το το το μοτο

Μὲ γέλασαν, μὲ γελασάνε τὰ πουλιά, μὲ γελασάνε τὰ πουλιά, τῆς ἄνοιξης τ' ἀηδόνια. (δίς)

Μὲ γέλασαν, μὲ γέλασαν καὶ μοῦ εἴπανε, μὲ γέλασαν καὶ μοῦ εἴπανε πὼς χάρος δὲν μὲ παίρνει (δίς) κι ἔφτιασα τό, κι ἔφτιασα τὸ σπιτάκι μου, κι ἔφτιασα τὸ σπιτάκι μου ψηλότερ' ἀπὸ τ' ἄλλα. (δίς)

Μ' έφτά, ὀχτώ, μ' έφτά, ὀχτὼ πατώματα, μ' έφτά, ὀχτὼ πατώματα, μ' έξήντα παραθύρια. (δίς)

Στὸ παραθύ- στὸ παραθύρι κάθουμαι, στὸ παραθύρι κάθουμαι, τοὺς κάμπους ἀγναντεύω. (δίς)

Βλέπω τὸ χά- βλέπω τὸ χάρο νἄρχεται, βλέπω τὸ χάρο νἄρχεται καβάλα στ' ἄλογό του. (δίς)

Μαῦρος εἶναι, μαῦρος εἶναι, μαῦρα φορεῖ, μαῦρος εἶναι, μαῦρο φορεῖ, μαῦρο καὶ τ' ἄλογό του.

Χορός ἀντιχριστός.

\*Ηχος ή Πα ο δίφωνος

ρυθμός 9/σημος

62.

Η χρυ ση πα ρη γο ρια μου το κρα σα κι μου ου

ου η χρυ ση πα ρη γο ρια μου το κρα σα κι

μου ου με αυ το ο δι α σκε δα ζω το

με ρα α κι μου ου με αυ το δι α α σκε

δα ζω το με ρα κι μου ου

Ή χρυση παρηγοριά μου, τὸ κρασάκι μου, (δίς) με αὐτὸ διασκεδάζω τὸ μεράκι μου. (δίς)

Τί κακὸς ποὖναι ὁ κόσμος, ἃχ μανούλα μου, (δίς) τί τοὺς μέλει κι ἂν ξοδεύω τὰ λεφτούλια μου. (δίς)

Κόκκινά μου ρεπανάκια, φύλλα πράσινα, (δίς) ἃς τὸ πιοῦμε τὸ κρασάκι κι ὅξω βάσανα. (δίς)

#### ΙΧ. Δεκάσημοι πόδες

Οἱ 10/σημοι ρυθμικοὶ πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ δέκα βραχεῖς ἢ πρώτους χρόνους μὲ διάφορες διατάξεις τῶν ρυθμικῶν τους ποδῶν, χωρίζονται δὲ σὲ 10/σήμους δακτυλικοὺς καὶ σὲ 10/σήμους παίονες ἐπιβατούς.

1. Οἱ 10/σημοι δακτυλικοὶ ἀποτελοῦνται ἀπὸ δύο 5/σημους καὶ χειρονομοῦνται ξεχωριστὰ ὁ καθένας.  $\Pi$ .χ.:

"————↑————— ἢ καὶ ἀντιστρόφως

#### Άσκήσεις 10/σήμων δακτυλικών ποδών

(5 χινήσεις ἀνὰ 5/σημο)

2. Οἱ 10/σημοι παίονες ἐπιβατοὶ χειρονομοῦνται σὲ 5 κινήσεις, δύο γιὰ τοὺς 4/σήμους καὶ τρεῖς γιὰ τοὺς ἑξασήμους, ἢ καὶ ἀντίστροφα.

#### Τραγούδια 10/σήμων δακτυλικῶν ποδῶν

## \*Ηχος ή Πα ?

ρυθμός 10/σημος δακτυλικός

Κύπρου

65. If  $\mu$  is  $\rho$  a stepos ou  $\rho$  a voc still an toc thin the  $\rho$  is  $\pi$  if  $\rho$  and  $\pi$  if  $\pi$  if

Σήμερα ἄσπρος οὐρανός, σήμερα ἄσπρη μέρα, σήμερα στεφανώνεται ἀητὸς τὴν περιστέρα.

"Ωρα καλὴ κι ὤρα χρυσὴ κι ὤρα εὐλογημένη, τούτ' ἡ δουλειὰ 'π' ἀρκέψαμε νά 'ναι στερεωμένη.

Άπόστολε Άνδρέα μου, ποὺ εἶσαι στὸ περγιάλι, βόηθησε τ' ἀντρόυνο νὰ ζήσει νὰ γεράσει.

°Ω Παναγία Δέσποινα μὲ τὸν Μονογενῆ σου, καμιὰ δουλειὰ δὲ γίνεται μὲ δίχως τὴ βουλή σου.

ρυθμός 10/σημος δακτυλικός

Κύπρου

66. Να χα ε ναν τα χυ δρο μο να τον ει χα βο η 16.

θο να μου λεει για το ο γιο μου πως περ να ει μο να χος του

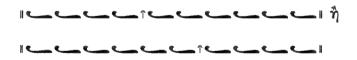
Νά 'χα ἔναν ταχυδρόμον, νὰ τὸν εἶχα βοηθό, νὰ μοῦ λέει γιὰ τὸ γιό μου, πῶς περνάει μοναχός του.

Νὰ ποὺ 'ρχέτ' ἔνα πουλάκι μ' ἀνοιγμένα τὰ φτερὰ καὶ τοῦ λέω, βρὲ πουλάκι, πῶς περνᾶς στὴν ξενητειά;

Νὰ σοῦ δέσω γραμματάκιν στὸ λαιμὸν μὲ μιὰ κλωστὴν καὶ τοῦ λέω βρὲ τρυγονάκιν πρόσεξε μήπως πιαστεῖς.

"Όταν βρεῖς δυὸ κυπαρίσσια καὶ στὴ μέση μιὰ μηλιά, ἐκεῖ μέσα τρυγονάκιν νὰ τινάξεις τὰ φτερά.

Οἱ 10/σημοι παίονες ἐπιβατοὶ πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ 4/σήμους καὶ 6/σήμους (Ἰωνικούς) καὶ ἀντιστρόφως καὶ χειρονομοῦνται μὲ δύο κινήσεις οἱ 4/σημοι καὶ μὲ τρεῖς οἱ 6/σημοι. Π.χ.:



#### Άσκησεις 10/σήμων παιωνικών ποδών

#### Τραγούδια 10/σήμων παιωνικῶν ποδῶν

اأحدوث المراهد

Νήσων

69. π Α πολ λα τα νη σα κια μας ε να ναι που ου μ'α
α α α ρε σει

Έπωδός. π q γ γ γ Κυ υ ρα μου φυ λα γε μου τα α παι αι δια μου

Άπ' ὅλα τὰ νησάκια μας ἕνα 'ναι ποὺ μ' ἀρέσει.

Έπωδός: Καταπολιανη Κυρά μου, φύλαγέ μου τὰ παιδιά μου.

<sup>3</sup>Ω Παναγία Δέσποινα καὶ τοῦ Θεοῦ Μητέρα, ἐσένανε παρακαλῶ τὴ νύχτα καὶ τὴ μέρα.

Έπωδός: Παναγιά μου, Παναγιά μου, φύλαγέ μου τὰ παιδιά μου.

Κυρά μου Καταπολιανη με τὰ πολλὰ καντήλια, φύλαγε τὰ παιδάκια μας νὰ σοῦ τὰ κάμω χίλια.

Έπωδός: Παναγιά μου, Παναγιά μου, φύλαγέ μου τὰ παιδιά μου.

70. 
$$q$$

Ee ve sav  $\theta$ es va .  $\pi$ av treu the value are value are

Ξένε, σὰν θὲς νὰ παντρευτῆς, γυναῖκα γιὰ νὰ πάρεις, ἔλα ρώτα με καὶ μένα, νὰ σοῦ πῶ ποιά 'ναι γιὰ σένα.

Ψηλη γυναίκα μην πάρεις, δεντρὶ ξεριζωμένο. Τὸ δεντρὶ ξεριζωμένο πάντα εἶναι μαραμένο.

Σημ.: Οἱ τέσσερες κινήσεις τοῦ χεριοῦ μας σημαίνουν μέχρι καὶ ἐννέα πρώτους χρόνους, δηλαδὴ μέχρι τὸν ἐννεάσημο ρυθμό, διότι ὅλοι οἱ ρυθμοὶ μέχρι

καὶ τοῦ ἐννεασήμου ἔχουν δύο σημεῖα, τὴ θέση καὶ τὴν ἄρση. Γι' αὐτὸ οἱ πέραν τοῦ ἐννεασήμου ρυθμικοὶ πόδες, ποὺ ἔχουν περισσότερα σημεῖα σημάνσεως, διασπῶνται σὲ μικρότερες ρυθμικὲς ἑνότητες, ἀπ' τὶς ὁποῖες ἀποτελοῦνται. Π.χ. οἱ δακτυλικοὶ δεκάσημοι διασπῶνται σὲ δύο πεντασήμους καὶ χειρονομοῦνται χωριστά, ὅπως οἱ πεντάσημοι μὲ τὴν ὁποιαδήποτε ἐσωτερικὴ σύνθεση ποδῶν ἔχουν. Ἐκτὸς τούτου περιορίζονται καὶ ἀπὸ τὴν ὅρχηση. Κατὰ ἀνάλογο τρόπο ἀντιμετωπίζονται καὶ οἱ πέραν τῶν δεκασήμων ρυθμικοὶ πόδες.

## Β΄. ΡΥΘΜΟΙ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΗ ΣΗΜΑΝΣΗ ΤΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΔΙΩΝ

#### Τονική ρυθμοποιία

Ἡ ἐκκλησιαστική μας ὑμνολογία ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν λόγο, τὴ μουσικὴ καὶ τὸν τονικὸ ρυθμό, ποὺ ἀποτελεῖ, θὰ λέγαμε, τὸν συνδετικὸ κρίκο τῶν δύο πρώτων στοιχείων. Ὁ ποιητὴς ἐδῶ εἶναι συγχρόνως καὶ ὁ μελοποιός, ὁ ὑμνωδός. Οἱ μελωδοὶ τῆς χριστιανικῆς ποιήσεως ἔλαβαν ὑπόψη τὸν ρυθμὸ ποὺ βασίζεται ὅχι πλέον στὴ μακρότητα καὶ βραχύτητα τῶν συλλαβῶν (προσωδία), ἀλλὰ στὸν τόνο τῶν συλλαβῶν, στὴν ἐναλλαγὴ τονιζομένων καὶ ἀτόνων συλλαβῶν ποὺ ἀπέδιδαν κάποιο ρυθμό. Αὐτὸς ὀνομάζεται τονικὸς ρυθμός.

Ή ζῶσα γλώσσα ἢδη ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχή, δὲν διατηροῦσε πλέον τὴ λεπτὴ διάκριση τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχειῶν συλλαβῶν, ἐπὶ 
τῆς ὁποίας βασίζονται τὰ προσωδιακὰ μέτρα, καὶ ὅσοι προσπαθοῦσαν 
νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν, ἀκολουθοῦσαν, κατὰ τὸν Κρουμβάχερ, νεκροὺς τύπους. Ὅσοι στίχοι ἐπιγράφονται ὡς προσωδιακοὶ (π.χ. οἱ Ἰαμβικοὶ τῶν Χριστουγέννων) τηροῦν κάποιαν ἀναλογία προσωδιακῶν 
μέτρων, ἀλλὰ βασισμένων στὸ τονικὸ μέτρο καὶ ὅχι στὴν προσωδία. 
"Εχουν δηλαδὴ συντεθῆ τυπικῶς μὲ τοὺς κανόνες τῆς προσωδίας, ἀλλὰ 
μελικῶς βασίζονται στὸ τονικὸ μέτρο. ἀνεγινώσκοντο λοιπόν, ὅπως 
καὶ τώρα, κανονικὰ μὲ βάση τὸν τόνο τῆς Γραμματικῆς καὶ μόνον 
ἡ ὁρολογία εἶναι ἡ ἴδια μὲ τὴν ἀρχαία.

Τὴ σωστὴ θέση γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ διατύπωσε ὁ σοφὸς ἐρευνητὴς Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων, ὁ ὁποῖος γράφει στὸ ἔργο του Περὶ γνησίας προφορᾶς τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης (Πετρούπολις 1830, σσ. 662-663): «Ταύτην (δηλ. τὴν τονικὴ προσωδία) οἱ μεταγενέστεροι ποιηταὶ μετεχειρίσθησαν ἐν ταυτῷ καὶ ὅχημα καὶ βάσιν τῆς στιχοποιίας, ποδίζοντες τὰ μέτρα τῶν στίχων ὅχι πλέον κατὰ τὸν χρόνον τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχέων... ἀλλὰ κατὰ τὸν τόνον καὶ τὸν

άριθμὸν τῶν συλλαβῶν ἐκ τῶν ὁποίων ὁ λογάδην ρυθμὸς διὰ τὴν συναρμογὴν καὶ συγγένειαν τῆς γλώσσης μετὰ τῆς μουσικῆς τέχνης».

Προσφυῶς ὁ Κ. Σάθας, ποὺ τὸ θέμα τοῦτο τὸ θεωρεῖ αἴνιγμα, ἐχα-ρακτήρισε τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη ὡς «ρυθμολογικὴ πεζολογία» (Βλ. Κ. Ν. Σάθα, Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν βυζαντινῶν, ἐν Βενετία 1878, σελ. σνβ΄) καὶ κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι ὁ καλύτερος χαρακτηρισμός.

Έχουμε λοιπὸν στὴ βυζαντινὴ ὑμνογραφία τονικὸ μέτρο καὶ τονικὸ ρυθμό, καὶ τὸ μὲν μέτρο βασίζεται στὸν δυναμικὸ τόνο, ὁ δὲ ρυθμὸς στὸν λογικὸ τονισμὸ τοῦ κειμένου.

"Όταν ή ποίηση τίθεται ὑπὸ τὸ μέλος, δημιουργοῦνται σὲ κάθε στίχο περισσότεροι τονικοὶ ρυθμοί, τὰ δὲ πιθανὰ μετρικὰ κενὰ ἀναπληρώνονται διὰ τῆς τονῆς. Ἐπίσης διὰ τῆς τονῆς, ποὺ ἐδῶ δὲν ἔχει τὸ νόημα τῆς κορωνίδος, μποροῦν οἱ ποιητικὲς συλλαβές, ἀνάλογα μὲ τὶς ἀνάγκες τοῦ μέλους, νὰ ἐπιμηκυνθοῦν χρονικά. «Ἡ δὲ ὀργανική τε καὶ ψδική μοῦσα τὰς λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν», γράφει ὁ Διονύσιος ὁ Ἡλικαρνασσεὺς (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, 11, 93). Πρέπει ἐδῶ νὰ τονίσουμε ὅτι τόσο τὰ μέτρα ὅσο καὶ ἡ τονὴ ἔχουν σχέση μὲ τὴν ἰσοποδία καὶ ἰσοσυλλαβία τοῦ στίχου. "Όταν δὲν ὑπάρχει ἰσοσυλλαβία, ὅπως π.χ. στοὺς στίχους:

ή ἔλλειψη θεραπεύεται διὰ τῆς τονῆς, ἤτοι:

δηλαδή οἱ δύο συλλαβὲς τοῦ α' –μεν λα– ἀντιστοιχοῦν σὲ μία τοῦ β', –με–, ἔτσι ἔχουμε ἰσοτονία καὶ ἰσοποδία (βλ. καὶ Π. Ν. Τρεμπέ-λα, Ἐκλογή ἐλληνικῆς ὀρθοδόξου Ύμνογραφίας, ᾿Αθῆναι 1949, σ. ξα΄). Οἱ μελωδοὶ κατὰ τὴ δημιουργία τῶν ὕμνων δὲν εἶχαν ὑπόψη τους

μέτρα καὶ ρυθμούς ἀλλὰ κυρίως τὴ μελωδία, στὴν ὁποία συγχρόνως προσήρμοζαν τὸ κείμενο. Έτσι οἱ ὕμνοι ἀποτυπώνουν κυρίως μελωδικὰ σχήματα, καὶ ὅχι ἀπλῶς τονικά, καὶ ὁ ρυθμός τους ἐξαρτᾶται πρωτίστως ἀπὸ τὸ μέλος τους.

Εἴπαμε ὅτι τὸ μέλος δημιουργεῖ σὲ κάθε στίχο περισσότερους τονικοὺς ρυθμούς. Διακρίνουμε λοιπὸν στὴ θρησκευτική μας ποίηση:

α') Τὸν μετρικό τόνο, ὅταν ἀπαγγέλλουμε τὸ στίχο μὲ τεχνητὴ ἀπαγγελία. Π.χ.:

β΄) Τὸν ρυθμικὸ ἢ λογικὸ τόνο ποὺ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ συμπίπτει μὲ τοὺς ἰσχυρότερα ἀκουόμενους γραμματικοὺς τόνους.

#### Τοῖς Μαθηταῖς συ<u>νέ</u>λθωμεν

(2 ρύθμικοὶ τόνοι)

 $\gamma'$ ) Τὸν μουσικὸ τόνο, ἤτοι τόνο ποὺ ἐξαρτᾶται μόνο ἀπὸ τὸ μέλος.  $\Gamma$ ι' αὐτὸ στὰ μουσικά μας κείμενα παρατηροῦνται κάποτε καὶ παρατονισμοί, π.χ.:

"Όπως ἀντιλαμβάνεται κανείς, τὸ μέλος τὸ ἐνδιαφέρει κυρίως ὁ λογικὸς καὶ δευτερευόντως ὁ μουσικὸς τόνος καὶ γιὰ τὸν χωρισμό του σὲ ρυθμικοὺς πόδες αὐτοὶ οἱ τόνοι λαμβάνονται ὑπόψη. Ἡ βάση λοιπὸν γιὰ τὴ ρυθμικὴ σήμανση τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν κειμένων εἶναι ὁ λογικὸς τόνος τοῦ λειτουργικοῦ κειμένου. Σύμφωνα μὲ τὶς περὶ δισήμου, τρισήμου καὶ τετρασήμου ρυθμοῦ ἀπόψεις τῶν ἀρχαίων, ὅπως στὰ προηγούμενα ἐκθέσαμε, μαζὶ μὲ τὸν λογικὸ τόνο, βάση καθίσταται καὶ ὁ τετράσημος ρυθμός, ὡς ὁ πρῶτος στὴ σειρὰ τέλειος ρυθμός.

Α΄) Στὰ σύντομα εἰρμολογικὰ μέλη σχηματίζονται ποικίλοι ρυθ-

μοὶ ποὺ ἐξαρτῶται βέβαια ἀπὸ τὸν λογικὸ τόνο τοῦ λεκτικοῦ κειμέ-νου. Π.χ.:

Τοῦ <u>λί</u>θου σφραγι<u>σθέν</u>τος ὑ<u>πὸ</u> τῶν Ἰου<u>δαί</u>ων

Στὸν στίχο αὐτὸ ὑπάρχουν τέσσερες λογικοὶ τόνοι ποὺ ἀποτελοῦν καὶ θέση τῶν ρυθμικῶν ποδῶν.

Μουσικό παράδειγμα:

 $\frac{\pi}{q}$   $\sum_{00}$   $\frac{\pi}{1}$   $\sum_{00}$   $\frac{\pi}{1}$   $\frac{$ 

Μὲ βάση λοιπὸν τὸν 4/σημο ρυθμὸ καὶ τὸν λογικὸ τόνο τοῦ λεκτικοῦ κειμένου, ὅπως καὶ στὸ ἀνωτέρω, σχηματίζονται ποικίλα ρυθμικὰ σχήματα, ἐνούμενα δὲ τὰ μικρότερα μὲ τὸν 4/σημο δημιουργοῦν μεγαλύτερα, ἤτοι: 2/σημος καὶ 3/σημος (καὶ ἀντιστρόφως) συνιστοῦν 5/σημο (" ), δύο 3/σημοι δημιουργοῦν 6/σημο δακτυλικό (" ), 4/σημος καὶ 2/σημος (καὶ ἀντιστρόφως) μᾶς κάνουν ἕναν 6/σημο Ἰωνικό, ἐνῶ 3/σημος καὶ 4/σημος (καὶ ἀντιστρόφως) συναποτελοῦν ἑπτάσημο (" καὶ ἀντιστρόφως) συναποτελοῦν ἐπτάσημο (" ). Ρυθμίζοντες ἔτσι τὸ παραπάνω τροπάριο (ἡ θέση τῶν ποδῶν δὲν ἀλλάζει) θὰ ἔχουμε τὴν ἀκόλουθη ρυθμική μορφή:

Κατὰ τὴν γνώμη μου δὲν ἔχει μεγάλη σημασία ἄν ἡ ρυθμικὴ σήμανση γίνει μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, ἀρκεῖ νὰ τονίζεται κανονικὰ τὸ κείμενο κατὰ τὴν μουσική του ἐκτέλεση.

Βέβαια ή ρυθμική σήμανση κατά τὸν πρῶτο τρόπο χειρονομεῖται εὐκολότερα, γι' αὐτὸ καὶ τὸν προτιμοῦν οἱ περισσότεροι ἱεροψάλτες.

Στὴν ἀρχὴ τῶν μαθημάτων μπορεῖ γιὰ διδακτικοὺς λόγους νὰ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τοὺς ἀρχαρίους καὶ ὁ δίσημος ρυθμὸς μὲ τὶς ἐξαιρέσεις ποὺ πιθανὸν θὰ προκύπτουν.

Γιὰ τὴ ρυθμικὴ σήμανση ἀκολουθοῦνται καὶ ὁρισμένοι κανόνες. Θέσεις ρυθμικῶν ποδῶν ἀποτελοῦν τὰ ρήματα καὶ οἱ διάφοροι ρηματικοὶ τύποι, κατόπιν τὰ ἐπίθετα καὶ στὴ συνέχεια τὰ οὐσιαστικά, ὕστερα τὰ ὑπόλοιπα μέρη τοῦ λόγου, σπανιώτερα δὲ μονοσύλλαβες λέξεις. Ἐπὶ ἐγκλίσεως ὑπερέχει ὁ ἐγκλινόμενος τόνος. Στὸ «Ψάλλοντάς Σοι ἀλληλούῖα», π.χ., ὑπερέχει ὁ τόνος τῆς συλλαβῆς -ντάς.

Έπὶ δύο συνεχομένων λέξεων, ἄν τονίζεται ἡ λήγουσα τῆς πρώτης καὶ ἡ ἀρχικὴ συλλαβὴ τῆς δεύτερης, τονίζουμε (μὲ θέση ποδός)συνήθως τὴ λήγουσα τῆς πρώτης, π.χ.:

Υπάρχουν βεβαίως περιπτώσεις ποὺ τονίζεται λεκτικῶς συλλαβὴ λέξεως, χωρὶς νὰ ἀποτελεῖ θέση ρυθμικοῦ ποδός:

Καὶ στὰ δύο αὐτὰ παραδείγματα παρατηρεῖται κάποια ποιητική άδυναμία στὸν στίχο. Μπορεῖ βέβαια νὰ θεραπευθῆ αὐτὴ ἡ άδυνα-

μία, ὅταν ὁ στίχος ἄδεται, διὰ τῆς τονῆς, ἄν θέσουμε δηλαδή κλάσμα ἢ διπλῆ, ἀναλόγως, στὴν τελευταία συλλαβὴ τῆς πρώτης λέξεως Τοῦτο και στα μνε μα να ὅμως δὲν κρίνεται σκόπιμο, διότι διακόπτεται ἡ κανονικὴ ροὴ τοῦ λόγου.

Υπάρχουν καὶ ἄλλες περιπτώσεις παρόμοιων μετρικῶν καὶ ρυθμικῶν δυσκολιῶν στὴν ἐφαρμογὴ τοῦ τετρασήμου, ὅπου ἐνεργοῦμε ἀναλόγως.

Β΄) Στὰ ἀργὰ στιχηραρικὰ καὶ ἀργὰ εἰρμολογικὰ μέλη καθώς καὶ τὶς ἀργὲς Δοξολογίες, ὅπου πλατειάζει τὸ μουσικὸ κείμενο καὶ ἑπομένως καὶ οἱ συλλαβὲς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, ὁδηγός μας καὶ πάλι εἶναι ὁ λογικὸς τόνος καὶ σὲ κάποιες περιπτώσεις καὶ ὁ μουσικός. Π.χ.:

'Ο μουσικός τόνος ἐδῶ ἐμφανίζεται στὴ συλλαβὴ -στα (ἀνάστα-σιν), γι' αὐτὸ καὶ ἀποτελεῖ θέση ρυθμικοῦ ποδός.

 $\Gamma'$ ) Στὰ ἀργὰ παπαδικὰ μέλη, στὰ ὁποῖα οἱ συλλαβὲς λόγω τοῦ μέλους ἐπεκτείνονται ἀρκετά, στὴ ρυθμικὴ σήμανση ὁδηγούμαστε κυρίως ἀπὸ τὸν μουσικὸ τόνο, ἀπὸ κάποιες λέξεις ποὺ ἀραιὰ συναντοῦμε καὶ ἀπὸ τὰ εὐφωνικὰ ៤ε,  $\Gamma$ α,  $\Gamma$ ω κλπ.

Παρατηροῦμε ὅτι στὸ τμῆμα αὐτὸ ὑπάρχουν δύο 7/σημοι (3+4), οἱ ὁποῖοι γιὰ λόγους πρακτικοὺς μπορεῖ νὰ διασπασθοῦν σὲ 3/σημο καὶ 4/σημο καὶ ἔτσι νὰ χειρονομηθοῦν.

Δ΄) Σε μερικές περιπτώσεις παρατηρούμε ὅτι σὲ κάποια μέλη διατηρεῖται ἐκ παραδόσεως ὁ προσωδιακὸς ρυθμός, ὅπως εἶναι τὰ Μεγαλυνάρια τῆς . Υπαπαντῆς σὲ τρίτο ἦχο:

ρυθμός 6/σημος διτρόχαιος

Σημ.: Ἐδῶ πρόκειται περὶ τῶν ἀναφερομένων στὴ Βασίλειο Τάξη τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου «ἄκτων» ἢ «Ἰαμβείων» (Ἰαμβοι ἀπ' ἄρσεως, δηλ. Τρογαΐοι πόδες). Τὰ «ἄκτα» καὶ αἱ «ἐπευφημίαι» (δηλ. τὰ Ἰαμβεῖα) ἦσαν κάποια τραγούδια μὲ ἐγκωμιαστικὸ περιεχόμενο σὲ ρυθμὸ διτροχαίων ἑξασήμων δακτυλικῶν ποδῶν ποὺ τὰ ἔλεγαν πρῶτα οἱ «κεκράκται» ἡ οἱ βασιλικοὶ ψάλτες καὶ τὰ ἐπανελάμβανε ὁ λαὸς πρὸς τιμὴν τῶν βασιλέων ἢ καὶ ἄλλων ἀρχόντων κατὰ τὶς ἐπίσημες ἑορτές. Λόγω τοῦ ἐπισήμου χαρακτήρα ποὺ ἀπέκτησε ὁ ρυθμὸς αὐτός, γρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τοὺς ἱεροὺς ὑμνογράφους σὲ ὁρισμένα μέλη, ὅπως τὰ διασωθέντα μεγαλυνάρια τῆς Ὑπαπαντῆς καὶ ἀπὸ τὸν λαὸ κυρίως στὰ γαμήλια δημοτικά τραγούδια (βλ. Σήμερα γάμος γίνεται, σελ. 318). Τὰ Ἰαμβεῖα ἔχουν τὴ ρίζα τους στὴν ἀργαία μουσική (Βλ. Κων. Ί. Μάρκου, Άκριτικά δημοτικά τραγούδια, 'Αθῆναι 1995, σσ. 30-37). Τὸν προσωδιακό ρυθμό μιμήθηκαν ἀργότερα καὶ μελουργοὶ κρατημάτων, ὅπως καὶ πολλοὶ ἱεροψάλτες, κυρίως τῆς σχολῆς ᾿Ανθίμου, άλλὰ καὶ Μικρασιάτες. Μετέτρεπαν τὸν τονικὸ ρυθμὸ τῶν ἀργῶν καταβασιῶν σὲ ἐξάσημο δακτυλικὸ (διτρόχαιο) τῆς προσωδιακῆς ρυθμοποιίας καὶ τὸν ονόμαζαν διπλοῦν χρόνον. Π.χ.

### Ήχος ή 🤝 Έτος Βου ξ

ρυθμός δακτυλικός, διτρόχαιος, με έξαιρέσεις 9/σήμου τριτροχαίου

Θει ω κα λυ φθει εις ο βρα δυ υ γλω ωσ σος γνο ο

φω ερ ρη το ρευ σε τον θε ο ο γρα α φον

νο ο μον ι λυ υν γαρ εκ τι να α ξας ομ

μα τος νο ο ο ου ο ρα τον ο ον τα και μυ

ει ται πνε ευ μα τος γνω ω σιν γε ραι αι ρων

εν θε ε οις τοις α σμα σιν

Σημ. α΄) Ὁ ἀρθμὸς 3 ὑποδηλώνει τὶς κινήσεις τοῦ χεριοῦ γιὰ τὸν 9/σημο τριτρόχαιο.

β΄) Ὁ ὅρος διπλοῦς χρόνος ἔχει καὶ ἄλλη ἔννοια. Ὑποδηλώνει καὶ τὴν ρυθμική καὶ μελική μετατροπή τοῦ εἰρμοῦ σὲ καταβασία, τὸν «διπλασμὸ» κατὰ τοὺς βυζαντινούς.

γ') Κατὰ τοὺς νεωτέρους, ὁ ρυθμικὸς αὐτὸς τρόπος ὀνομαζόταν καὶ ὑποσκάζων (κουτσός), λόγω τῆς ἐντυπώσεως ποὺ δημιουργεῖ ὁ τρογαῖος.

Κάποτε παρεσήμαιναν, λανθασμένα βέβαια, στὸν ίδιο ρυθμό μὲ τὴ βοήθεια διγόργων καὶ γοργῶν παρεστιγμένων ἀναλυτικά, ὅπως στὸ παρακάτω παράδειγμα.

# Ή Καταβασία «'Ανοίξω τὸ στόμα μου» εἰς χρόνον διπλοῦν ἀναλελυμένον.

(Βλ. Αἰ δύο Μέλισσαι, ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, τόμ. Α΄, ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1906, σσ. 218-219)

Α νοι οι ξω ω το ο στο ο μα α μου ου και αι πλη η ρω ω θη η η σε ε ε ται αι Πνε ευ μα α το ο ος και αι αι λο ο γο ον ε ε ε ρε ευ ξο ο μαι αι τη η Βα α α σι ι λι ι δι ι Μη η τρι ι ι και αι ο ο φθη η σο ο μαι αι αι φαι δρω ω ωως πα α α α νη η γυ υ υ ρι ι ζωω ων και α α α α σω ω γη η θο ο με ενος

Άν πολλαπλασιάσουμε ὅμως τοὺς χρόνους ἐπὶ τρία, προκύπτει ὁ δακτυλικὸς (διτρόχαιος) ρυθμὸς ποὺ εἶναι καὶ ὁ σωστὸς ρυθμός (βλ. καὶ σελ. 93, 94 καὶ 231).

A voi oi  $\xi \omega$   $\omega$  to o oto o ma a mou ou xai و است ۱ شر سر ۱۱ و و سر ۱۲ می ۱ و سر و سر و سر و ۱۱ و سر و ۱ αι πληηρω ω θηη ηη σε ε ε ται αι الله عادي الروح عاد المراد الله المراد المراد الله المراد الله المراد ον ε ε ε ρε ευ ξο ο μαι αι τη η Βα α α  $\uparrow \underbrace{\qquad \qquad \qquad }_{\sigma i \quad i \quad \lambda i \quad i \quad \delta i \quad i \quad M \eta \quad \eta \quad \tau \rho i \quad i \quad i \quad \kappa \alpha i \quad \alpha i}_{\qquad \qquad \lambda i \quad i \quad \delta i \quad i \quad M \eta \quad \eta \quad \tau \rho i \quad i \quad i \quad \kappa \alpha i \quad \alpha$ ١٥٠١ و د ١١٠ و د ١١ و د ١١٠ و د ١١ و د ١ و د ١١ و د ١ و د πα α α νη η γυ υ υ ρι ι ζωω  $\uparrow \stackrel{\sim}{\sim} \stackrel{\pi}{\sim} \stackrel{\parallel}{\sim} \stackrel{\sim}{\sim} \stackrel$ ان مائح مائح مائح است المسامة مالات المسامة ال τα α α αυ τη ης τα α θα αυ μα α τα α

Τή ρυθμική αὐτή μετατροπή την ἐφήρμοζαν καὶ την ἐφαρμόζουν

οί ἱεροψάλτες καὶ σὲ «κρατήματα», ὅπως εἶναι τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα τοῦ τρίτου στίχου «Μαρία» ἀπὸ τὸ «Θεοτόκε Παρθένε» τοῦ Μπερεκέτη.

ρυθμός 6/σημος δακτυλικός, διτρόχαιος

Άλλοι γιὰ τὴ μετατροπὴ αὐτὴ τοῦ ρυθμοῦ σὲ προσωδιακό χρησιμοποιοῦν τὴν ἀναλελυμένη μὲ τὴ χρήση τοῦ διγόργου καὶ τοῦ παρεστιγμένου γοργοῦ καὶ στὰ κρατήματα, ὅπως καὶ στὴν πιὸ πάνω Καταβασία.

'Απόσπασμα Κρατήματος ἐκ τοῦ «Δοῦλοι Κύριον» Πέτρου Λαμπαδαρίου

(βλ. Χριστοδούλου Γεωργιάδου-Κεσσανιέως, Δοκίμιον ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, 'Αθήνησι 1856, σελ. 191).

Ήχος λ ϊ Πα ο

A Let  $\epsilon$  ?  $\alpha$   $\alpha$   $\alpha$  Let  $\epsilon$   $\epsilon$   $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\alpha$   $\alpha$  ?  $\alpha$   $\alpha$  Let  $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$   $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$   $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$   $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$   $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$   $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$  Let  $\epsilon$  ?  $\epsilon$  Let  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$  Let ?  $\epsilon$  Let  $\epsilon$  Let

 $\frac{\pi}{2\alpha} = \frac{\pi}{2\alpha}$   $\frac{\pi$ 

Πολλαπλασιάζοντας, κατὰ τὴ γνωστή μας μέθοδο, τοὺς χρόνους ἐπὶ τρία, θὰ ἔχουμε τὴ σωστὴ παρασήμανση σὲ 6/σημο δακτυλικὸ διτρόχαιο (προσωδιακό) ρυθμό.

#### $\Gamma'$ . EIPMOI KAI KATABASIES

Ένα ἄλλο μουσικό φαινόμενο ποὺ παρατηρεῖται σὲ ὅσους Εἰρμοὺς ψάλλονται καὶ ὡς Καταβασίες, στὰ προσόμοια καὶ σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις στὰ ἀπολυτίκια καθὼς καὶ σὲ ἄλλα τροπάρια, εἶναι ἡ διὰ τοῦ διπλασιασμοῦ τῶν πρώτων ἢ βραχέων χρόνων μετατροπή τους ἀπὸ σύντομα σὲ ἀργὰ εἰρμολογικὰ μέλη. Τὰ ψάλλουμε δηλαδή καὶ εἰς διπλοῦν χρόνον (ἡ δεύτερη ἔννοια τοῦ ὅρου) ἢ κατὰ «διπλασμόν», σύμφωνα μὲ τοὺς Βυζαντινούς.

Ή τεχνική αὐτή βασίζεται, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν διπλασιασμὸ τῶν χρόνων, ὅπως εἶναι εὐνόητο, καὶ πάλι στὸν λογικὸ καὶ μουσικὸ τόνο προκειμένου νὰ γίνει ἡ ρυθμική, διὰ τοῦ 4/σήμου μὲ ἐξαιρέσεις, σήμανση.

Παρουσιάζονται ὅμως ἐνίστε καὶ δυσκολίες, διότι μᾶς ἀναγκάζει ὁ λογικὸς τόνος τοῦ λεκτικοῦ κειμένου νὰ νὰ μὴ διπλασιάζουμε κάποιους χρόνους ἢ νὰ θέτουμε περισσότερους τοῦ ἑνὸς χρόνους. Πέραν τούτων χρειάζονται καὶ κάποιες γνώσεις τῆς παλαιᾶς μουσικῆς γραφῆς καὶ πρὸ πάντων γνώση τῆς ἑρμηνείας τῶν ποιοτικῶν σημαδιῶν,

Στή συνέχεια παρατίθεται σχετικό παράδειγμα μὲ τὸν Εἰρμὸ «ἀνοίξω τὸ στόμα μου» ἀπὸ τὸ Εἰρμολόγιο τοῦ Βυζαντίου καὶ τὴν ἀντίστοιχη Καταβασία ἀπὸ τὸ Εἰρμολόγιο τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου (ἐξήγηση Χουρμουζίου).

## Ήχος ή ς νέτος Βου ξ

'Ο Εἰρμός:

Α νοι ξω το στο μα μου 9

Ή Καταβασία:

Α νοι ξω ω το στο ο μα α μου ου ου

και πλη ρω θη σε ται Πνευ μα τος και λο ο και πλη ρω θη η σε ε ται Πνευ μα α το ος και λο ο

γον ε ρευ ξο μαι τη Βα σι λι δι

$$\tau \alpha$$
 $\tau \alpha$ 
 $\tau \alpha \alpha$ 

Συγκρίνοντες τὸν Εἰρμὸ καὶ τὴν Καταβασία, ὅπως τὴν ἐξήγησε ὁ Χουρμούζιος, παρατηροῦμε κάποιες ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ τήρηση τοῦ διπλασιασμοῦ τῶν χρόνων τοῦ Εἰρμοῦ, ποὺ ὅμως εἶναι φαινομενικὲς καὶ ὅχι οὐσιαστικές, διότι, ὅπως θὰ ἐξηγήσουμε στὴ συνέχεια, ὀφείλονται στὴν ἑρμηνεία ποιοτικῶν σημαδιῶν καθὼς καὶ σὲ ρυθμικοὺς λόγους:

β΄) Ἡ καταληκτική θέση (6)  $\frac{1}{N}$  Πνευ μα τος  $\frac{1}{N}$  Θέρμηνεύεται ( $\frac{1}{N}$ )  $\frac{1}{1}$  Πνευ μα τος  $\frac{1}{N}$  διότι κοντὰ μα α το ος  $\frac{1}{N}$  ἀποστρόφου ὑπάρχει καὶ μικρὸ  $\frac{1}{N}$  Τος  $\frac{1}{1}$  το ος  $\frac{1}{1}$  το ος  $\frac{1}{1}$  το ος  $\frac{1}{1}$   $\frac{1$ 

- δ') Ἡ θέση (  $\stackrel{\triangle}{\rightarrow}$  )  $\stackrel{\circ}{\rightarrow}$   $\stackrel{\circ}{\rightarrow}$
- ε') Στὴ θέση (ὅπως καὶ σὲ ἄλλες παρόμοιες) καὶ και λο γον ε στὴ συλλαβὴ ἐννοεῖται ὀξεῖα , ἡ ὁποία ἐξηγεῖται κατὰ τὴν ἀργὴ ἀπόδοση ( γον γον γον και λο ο γο ον
- ζ΄) Ἡ μουσικὴ φράση το ξρμηνεύεται μᾶλλον φαι δρως πα νη γυ γιὰ ποικιλματικούς λόγους το ω ω ως πα α νη η μποροῦσε νὰ ἀποδοθῆ το φαι δρως πα α νη η φαι δρως πα α νη η
- η΄) Ἡ θέση (¬)  $\stackrel{\pi}{\smile}$   $\stackrel{\pi}{\smile}$  εἶναι παλαιὰ καὶ ἐξηγεῖται σταθερὰ  $\stackrel{\gamma \upsilon}{\smile}$   $\stackrel{\varphi \smile}{\smile}$   $\stackrel{\varphi \smile$
- θ') Στὴ θέση ( ) ἡ συλλαβὴ -τα ἀποδίδεται γιὰ λόγους ρυθμιχοὺς μὲ τέσσερες χρόνους ( ) ( ) τα α α α αυ τη ης τα ).

#### $\Delta'$ . XPONIKH \*H PYOMIKH AFORH

Όπως ήδη ἀναφέραμε, μονάδα καταμέτρησης τοῦ χρόνου στὴ μουσική μας γενικὰ εἶναι ὁ πρῶτος ἢ βραχὺς χρόνος, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴ χρονικὴ διάρκεια τοῦ ἐνὸς χαρακτήρα καὶ τῆς μιᾶς κινήσεως (θέσεως ἢ ἄρσεως). Ἡ διάρκεια ὅμως αὐτὴ τοῦ πρώτου χρόνου δὲν εἶναι ἀπόλυτη καὶ σταθερή, ἀλλὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν παράγοντα ποὺ ὀνομάζουμε χρονικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀγωγή, ἡ ὁποία καθορίζει πόσο ταχὺς ἢ βραδὺς θὰ εἶναι ὁ χρόνος αὐτός.

Ό βαθμὸς λοιπὸν τῆς ταχύτητας ἢ τῆς βραδύτητας τῶν βραχέων ἢ πρώτων χρόνων ὀνομάζεται χρονικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀγωγή.

Σημ.: Ὁ ᾿Αριστόξενος (Ἡρμονικῶν Στοιχ. Β΄, 34, 10) γράφει: «Καὶ γὰρ μένοντος τοῦ λόγου καθ' ὅν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν, διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν», ἤτοι «γιατὶ ἐνῶ ἡ ἀναλογία βάσει τῆς ὁποίας ὁρίζεται τὸ κάθε ρυθμικὸ σχῆμα παραμένει σταθερή, τὸ μέγεθος τῶν ποδῶν μεταβάλλεται ἀνάλογα μὲ τὴν ταχύτητα τῆς ἐκτέλεσης».

Κατὰ τὸν Χρύσανθο (Μ. Θ. § 195): «Άγωγὴ τοῦ ρυθμοῦ εἶναι ἡ ταχύτης ἢ ἡ βραδύτης τῶν χρόνων». Καὶ κατὰ τὴν Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881, «ἡ ἀπόλυτος διάρκεια τῆς χρονικῆς μονάδος ἡ προσδιορίζουσα τὴν ταχεῖαν ἢ βραδεῖαν κίνησιν καλεῖται ἀγωγή» (§ 10).

Έκ παραδόσεως στή βυζαντινή ἐκκλησιαστική μουσική ὑπάρχουν τέσσερα εἴδη χρονικῆς ἀγωγῆς, ποὺ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὰ εἴδη τῆς μελοποιίας, παριστάνονται μὲ τὸ γράμμα χ (χρόνος) κάτω, καὶ ἄνω μὲ ἕναν χρονικὸ χαρακτήρα (γοργό, ἀργὸ κλπ.) ποὺ δηλώνει τὴν ταχύτητα ἡ βραδύτητα τῆς ἀγωγῆς. Τὰ τέσσερα εἴδη εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

- α΄) Ἡ ταχεῖα ἀγωγή ζ γιὰ τὰ εἰρμολογικὰ μέλη.
- β') Ἡ μέση ἢ μετρία  $\overline{X}$  ( $\overset{\mu}{\times}$  ἢ  $\overset{\mu^{\tau}}{\times}$ ) γιὰ τὰ ἰδιόμελα, τὰ ἀργοσύντομα μέλη, τὶς καταβασίες κ.ἄ.

γ΄) Ἡ ἀργὴ 🕏 (βραδεῖα) γιὰ τὰ ἀργὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη καὶ

δ΄) Ἡ ταχεῖα ξ΄ χρονικὴ ἀγωγή, βάσει τῆς ὁποίας γίνονται οἱ ἀπαγγελίες τῶν στίχων τῶν στιχηρῶν ἰδιομέλων, προσομοίων, προκειμένων, ἀλληλουϊαρίων κ.ἄ. Ἡ ταχεῖα χρονικὴ ἀγωγή, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, μετατρέπει τὸν τονικὸ ρυθμὸ τοῦ στίχου σὲ προσωδιακὸ μὲ ἀκανόνιστους ρυθμικοὺς πόδες.

Στὸ Θεωρητικό Ἰωάννου τοῦ Πρωτοψάλτου (ἔκδ. ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1875) ὡς πρὸς τὴν ἀναλογία τῶν χρονικῶν ἀγωγῶν ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς:

1. 
$$\vec{x} = 2\vec{x} = 4\vec{x} = 8\vec{x}$$
.

Ή Μουσική Ἐπιτροπή (1881) καθόρισε ὡς ἑξῆς τὶς χρονικὲς ἀγωγές:

α') Βραδεΐα	X	μὲ	56-80	κρούσεις	ἀνὰ	1′
β') Μέση	x x	<b>»</b>	80-100	<b>»</b>	<b>»</b>	<b>))</b>
γ') Μετρία	, x	<b>»</b>	100-168	»	<b>»</b>	<b>)</b> )
δ') Ταχεῖα	۲	<b>»</b>	168-208	<b>»</b>	))	<b>»</b>
ε') Ταχυτάτη	×	<b>»</b>	208-336	<b>»</b>	))	<b>»</b>

Ἡ ἀκριβὴς ὅμως χρονικὴ ἀπόδοση τοῦ ρυθμοῦ καὶ ἡ διατήρηση τῆς ἰσοταχοῦς χρονικῆς ἢ ρυθμικῆς ἀγωγῆς ἐπιτυγχάνεται μὲ εἰδικὸ ὄργανο ποὺ ὀνομάζεται χρονόμετρο ἢ μετρονόμος (Metronome Maelzel), ποὺ εἶναι καὶ διεθνῶς παραδεδεγμένο.

Σύμφωνα μ' αὐτὸ ἡ χρονικὴ ἀγωγὴ καθορίζεται ὡς ἀκολούθως:

$\alpha'$ )	Largo	$(\vec{x})$	40-60	χινήσεις ἀ	νὰ	1'
β')	Larghetto	( x)	60-66	»	))	<b>))</b>
γ′)	Adagio	( <del>%</del> )	66-76	»	<b>»</b>	))
δ')	Andante	$(\overset{\mu}{\mathbf{x}})$	76-108	»	<b>»</b>	))
ε')	Moderato	$(\mathbf{x}^{\mu\tau})$	108-120	<b>»</b>	))	))

στ') Allegro	(x)	120-168	<b>»</b>	» »
ζ') Presto	(x )	168-208	<b>»</b>	» »

Ή χρονική ἀγωγή καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ μέλους. Μπορεῖ ὅμως κατὰ τὴν πορεία τοῦ μέλους νὰ τὴν τροποποιήσουμε προσωρινὰ γιὰ λόγους ἔμφασης μιᾶς μικρῆς μουσικῆς φράσης, θέτοντες τὴν κατάλληλη ἔνδειξη.

Τοῦτο ὁ Χρύσανθος τὸ ὀνομάζει μεταβολὴ τῆς ἀγωγῆς, ἡ ὁποία ἐφαρμόζεται σὲ ὅλα τὰ Χερουβικὰ καὶ τὰ Κοινωνικά, ποὺ ἔχουν κρατήματα καὶ σημειώνεται διὰ τὸ ταχὺ ళ καὶ διὰ τὸ βραδὺ Ϟ, διότι τὰ Χερουβικὰ καὶ τὰ Κοινωνικὰ ψάλλονται μὲ βραδεῖα χρονικὴ ἀγωγή, ἐνῶ τὰ κρατήματα μὲ ταχεῖα ἀγωγή (Μ.Θ. § 196).

Στὶς παλαιὲς ἐκδόσεις βιβλίων βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὲς νεώτερες δὲν σημειώνεται στὴν ἀρχὴ χρονικὴ ἀγωγή, διότι αὐτὴ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ εἶδος τῆς μελοποιΐας (εἰρμολογικό, στιχηραρικό, παπαδικό, χῦμα) καὶ τὴν ὁποία γνωρίζουν οἱ ἱεροψάλτες.

Σημ.: Τὰ τέσσερα εἴδη τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς ἔχουν ἐφαρμογὴ καὶ στὰ δημοτικά μας τραγούδια. Ἡ ταχεῖα  $\overset{\checkmark}{\mathbf{x}}$  στὰ χορευτικὰ τραγούδια καὶ τὰ σύντομα γυρίσματα τῶν ἀργῶν καθιστικῶν σκοπῶν. Ἡ μέση  $\overset{\mu}{\mathbf{x}}$  καὶ ἡ  $\overset{\mu}{\mathbf{x}}$  στὰ δρομικὰ (πατινάδες) τραγούδια, ἡ ἀργὴ  $\overset{\chi}{\mathbf{x}}$  στοὺς ἀργοὺς καθιστικοὺς σκοποὺς καὶ ἡ ταχεία  $\overset{\zeta}{\mathbf{x}}$  σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις διηγηματικῶν ἀσμάτων ἡ ρίμας.